Институт славяноведения
Российская академия наук

В.И. Косик

Русские краски на балканской палитре

Художественное творчество русских на Балканах (конец XIX — начало XXI века)

Москва
2010

Рецензенты:
кандидат исторических наук А.В. Карасев
кандидат исторических наук А.В. Попов

В. И. Косик. Русские краски на балканской палитре. Художественное творчество русских на Балканах (конец XIX – начало XXI века). – М.; Институт славяноведения РАН, 2010. – с.

В книге впервые широко представлены русские миры искусства – театр, живопись, скульптура, архитектура, балет, опера, музыка и пение на просторах Балкан. Текст пронизан стихами, помогающими почувствовать настроения русских изгнанников, не забывавших своей Родины. Автор стремился представить картины творчества изгнанников, его особый аромат, иногда с привкусом ностальгии.

Работа выполнена в рамках проекта «Программа фундаментальных исследований Президиума РАН» – «Российская эмиграция в странах Центральной и Юго-Восточной Европы в XX веке. Сохранение историко-культурного и духовного наследия: традиции и новации»



ISBN

Моим детям Андрею и Маше

Содержание

Благодарность

В работе над книгой мне оказали неоценимую помощь потомки русских, живущие в России и на Балканах, историки Болгарии, Сербии, Хорватии, сотрудники архивов, библиотек, музеев Болгарии, Сербии, Словении, исследователи из Болгарии, Нидерландов, Сербии, Словении, Соединенных Штатов Америки, Хорватии.

Россия.

Со мной поделились воспоминаниями Евгения Васильевна Бесчастнова о своей матери известной балерине Вале Вербевой и Никита Константинович Григоров о жизни в Югославии и Болгарии.

Я благодарен Сергею Александровичу Рожкову, председателю Русского академического союза в Болгарии, щедро делившемуся со мной разнообразными сведениями,

Болгария.

Мне помогли: Таня Массалитинова – рассказом о своем отце и себе, Татьяна Константиновна Пчелинцева, предоставившая материалы из своего архива, Иван Всеволодович Сорокин, приславший мне из Русе интереснейшие материалы о русском хоре, Евгения Владимировна Клевцова, оказавшая содействие в розыске одной из моих героинь.

Нидерланды.

Иоанн Николаевич Качаки, книга которого о русских изданиях в Королевстве СХС/Югославии, дала мне очень многое в этой сфере культуры. Моя переписка с ним позволила расширить сведения о русских в Югославии.

Сербия.

Судьба счастливо меня свела с рядом русских людей, откликнувшихся на мою просьбу поделиться своими воспоминаниями. Это художница Оля Иваницкая, архитектор Михаил Александрович Медведев, танцовщик и хореограф Владимир Логунов, балерина и хореограф Лидия Пилипенко, балерина Лильана Хмела, театровед Милица Зайцев.

Отдельная благодарность знатоку и биографу русской эмиграции в Югославии Алексею Борисовичу Арсеньеву, безотказно помогавшему в моих трудных розысках и предоставлявшему мне ценнейшую информацию.

Словения.

Переписка, а затем и личная встреча в Любляне с профессором Петром Владимировичем Борисовым дала возможность мне полнее узнать театральный мир.

Соединенные Штаты Америки.

Я глубоко признателен Ростиславу Владимировичу Полчанинову, до сих пор щедро делящемуся со мною ценной информацией о русских на Балканах, а также своему давнему приятелю Александру Яхонтову, с которым наши пути пересеклись в Белграде.

Хорватия.

Моя искренняя благодарность Татьяне Витальевне Пушкадия-Рыбкин, написавшей великолепную книгу о русских в Загребе и охотно предоставляющей и доверяющей мне свидетельства ушедших времен.

Хочу выразить свою самую искреннюю и сердечную признательность историкам, архивистам и музейным работникам, с которыми меня связывают давние и недавние времена общения по русской тематике, много помогавшим мне в моих розысках.

Болгария – Лизбет Любенова, Цветана Кьосева, Иво Жейнов, Войн Божинов, Лучезар Каранлъков.

Сербия – Александр Кадиевич, Срджан Маркович, Милан Просен,Елена Межинская

Словения – Радован Пулко, Мирко Ютршек.

Хорватия – Ирина Лукшич, Магдалена Медарич.

Архивисты

Болгария

Центральный государственный исторический архив.

Лилия Цветкова, Ася Дертлиева-Киселиновска, Лиляна Владева, Огнян Пунев

Словения.

Архив Республики Словении.

Шубель Люба.

Музеи.

Сербия.

Любица Дабич, хранитель Военного музея в Белграде; Мирьана Одавич, хранитель Музея театрального искусства Сербии и его сотрудницы Ирина Кикич, Бильана Остоич, Гордана Степанович; Вера Павлович-Лончарски из Института по защите памятников культуры в Белграде.

Словения.

Наташа Бошкович (Народная Галерея Словении), Катарина Коциянчич (Театральный музей Словении).

И еще хочу выразить самую сердечную благодарность моим коллегам за предоставление иллюстративного материала: сотруднице Музея театрального искусства Сербии Ирине Кикич, профессору Архитектурного факультета Белградского университета и знатоку русской архитектуры Александру Кадиевичу, лучшему специалисту по творчеству архитектора Григория Самойлова Милану Просену, архитектору Михаилу Александровичу Медведеву, приславшему фотоматериал о творчестве своего отца Александра Ивановича Медведева, Татьяне Витальевне Пушкадия-Рыбкин, переславшей мне снимки артистов МХТ, гастролировавших на Балканах.

Особая благодарность болгарской балерине Вере Кировой, предоставившей мне записки Вали Вербевой.

И в завершении я хочу поблагодарить Ольгу, свою жену, ставшую в очередной раз инициатором этого проекта.

Созданная с их бесценной помощью книга, надеюсь, позволит представить худоджественное творчество русстких на Балканах с конца XIX века до начала XXI столетия, обрисовать тот громадный вклад русских мастеров в культурное строительство Болгарии и стран, объединенных ранее под названием Югославия.

Свет живописи

Вначале по алфавиту пойдет речь о русских художниках в Болгарии. Несколько строчек истории. Еще до «мирового пожара 1917 г.» мастера из России плодотворно работали в братской стране. Наиболее ярким и впечатляющим примером их мастерства может служить знакомый всем, кто был в болгарской столице, храм-памятник св. Александра Невского, расположенный в сердце Софии. Его расписывали такие художники, как П. Е. Мясоедов и А. М. Корин. В числе мастеров, писавших иконы, были В. М. Васнецов, Н. А. Бруни, А. М. Корин.

Участвовал в росписи этого храма и почти забытый сейчас А. А. Розенталь. Вместе с другими художниками он украшал храм св. Николая в Софии, писал иконы для церквей в Батаке, Пештере, для Кремиковского монастыря и многих других храмов[1].

В конце XIX в. Болгарию приехала художница Э. А. Слепян, выпускница Московского училища живописи, ваяния и зодчества. В Софии она открыла свою школу рисования. Она выставлялась на Первой и Второй выставках художников Болгарии. Картины последовательницы школы реализма были замечены в журнале Д. Благоева «Новое время»[2].

Оставил свой след в болгарском искусстве и скульптор Б. Ц. Шатц (1867, дер. Ворно, близ Каунаса – ?), учившийся вначале в Варшаве, затем в Париже у М. М. Антокольского. Шатц, работавший в Болгарии в 1896–1905 гг., вместе с художниками И. Мрквичкой и А. Миловым был учредителем Художественного училища в Софии. Из созданных на болгарской земле работ известны такие бюсты, как «Шоп», «Македонец», «Бабушка», «Дровосек», «Крестьянин», «Нищий». Его скульптура «Волынщик» была удостоена в 1900 г. серебряной медали на Всемирной выставке в Париже. Известный историк Жак Ескенази подчеркнул, что Шатц и Слепян «содействовали росту художественной культуры столичного общества, прививая обывателям и творцам вкус к произведениям лучших представителей русского реалистического искусства»[3].

После революции в Болгарию среди нахлынувших русских с профессиями и без таковых были и русские художники. Судя по списку, составленному Цветаной Кьосевой, в 1929–1945 гг. членами Общества русских художников состояло 38 человек. А в целом,

людей, связанных с ремеслом художника, скульптора насчитывалось 78 человек[4]. Их мастерство позволило им активно работать в сфере художественного оформления книжно-журнальной продукции, создавать монументальные композиции на религиозную и светскую тематику, работать декораторами, художниками по костюмам, успешно выставляться, утверждаться в болгарской культуре, обогащать ее художественную жизнь.

Если говорить о русских художниках в Софии, то непременно следует начать с рассказа о потомке знаменитого рода Глинских — театральном художнике Николае Борисовиче Глинском (17(30).08.1901, Москва — 04.01.1999, Саратов). Благодаря написанной им книге «Моя жизнь — весь XX век», ряду очерков, воспоминаний, публикаций, о нем известно многое.

Он родился в семье потомственного почетного гражданина Бориса Васильевича Глинского, совладельца стекольного завода. Два его дяди по линии матери, Анны Андреевны (урожденной Лениновой), были актерами. Один из них, Василий Васильевич Калужский (на сцене Лужский), стоял у истоков Московского художественного театра.

Детство Коли прошло на старинной московской улице Плющихе в особняке, в котором когда-то жил Лев Толстой. В 1906–1908 гг. учился в частной начальной школе сестер Золотаревых, располагавшейся рядом с домом, потом в гимназии имени Григория Шелапутина, что в Оболенском переулке. Рано начал рисовать, сначала карандашами, потом акварелью, в десять лет «стал пробовать масляные краски». В гимназии, писал он в своих воспоминаниях, «часто рисовал мелом на классной доске какие-нибудь сценки и даже целые картины... А когда началась война с Германией, брался и за военные эпизоды: атаки пехоты и конницы, рукопашные схватки...» В годы Гражданской войны служил в Добровольческой армии[5].

Участвовал в знаменитых боях под Токмаком и Каховкой. В 1920 г. на пароходе «Георгий Победоносец» отбыл с товарищами по оружию из Ялты в Константинополь. Там, чтобы выжить, торговал газетами, пробовал себя в журналистике, работал маляром, гладильщиком, даже сделался «специалистом по глажению дамского белья». И учился: вначале в лицее для эмигрантской молодежи (1921 г.). Потом поступил в гимназию (1922 г.), которая позже была переправлена в Болгарию, вначале в портовую Варну, потом в город Шумен[6].

После грустно-веселого выпускного вечера Глинский в сентябре 1923 г. уехал в Софию, где поступил в Болгарскую Академию художеств на декоративное отделение к профессору Харалампию Тачеву. Учебу он успешно сочетал с работой. В отличие от многих русских, бедствовавших в болгарской столице, Глинскому везло. Ведавший русскими детскими домами и учебными заведениями Александр Владиславович Арцишевский назначил его преподавателем рисования в софийском детском саду, считая, что этот предмет должен вести художник, а не обычная учительница, которая занимается всем. Потом по заказам своего приятеля, уехавшего в США, стал создавать экслибрисы, рисовать поздравительные карточки. Успешно занимался и рисунками для вышивания по дамскому белью. Затем пошли рисунки для гобеленов, для спальных гарнитуров.

Позже, как писал сам Глинский, «завязалось сотрудничество с дамскими журналами, публиковавшими материалы по рукоделию: сначала, кажется, с журналом «Женщина и дом» («Жена и дом»), потом – «Икономия и домакинство» («Экономия и домашнее хозяйство») и «Домакиня и майка» («Хозяйка и мать»). Любопытно, что все три журнала конкурировали между собой, но это не мешало мне иметь нормальные отношения со всеми». Глинский вспоминал: «Им я поставлял рисунки для самых разных видов вышивок – гладью, крестом, по тюлю, для гобеленов и, конечно, в технике «поан ласа» (шитье тесьмой – *В. К.*), особенно почитаемой болгарками, – целые гарнитуры. Делал им и рисунки для всяких выставок.

Моя работа для этих журналов и магазинов продолжалась долгие годы, около двух десятилетий – вплоть до 9 сентября 1944-го года»[7].

Потом были и другие подработки: изготовление и роспись абажуров, преподавательская работа в русской гимназии, иллюстрация университетских учебников, научных трудов сотрудников Софийского университета, для Ветеринарного института, иллюстрирование детских книжек, оформление витрин, открытки с народными костюмами и др.

Особо подчеркну, что Глинский делал по заказу Софийского Военного музея и копию знаменитого Самарского знамени, изготовленного жителями этого города и предназначавшегося для болгарского ополчения. Оно развевалось на Шипке и стало не только болгарской, но и русской святыней[8].

В 1926 г. по заказу Николая Осиповича Массалитинова, главного режиссера Национального драматического театра, сделал 18 костюмов для спектакля «Царь Федор Иоаннович». Это просто написать: «сделал», в действительности все выглядит сложнее.

Сам Глинский пишет, что костюм «должен был отражать замысел постановки, свою эпоху, даже индивидуальные особенности актера, для которого предназначался. За костюм взялся художник. Вместо дорогих, фабричного производства тканей, таких, как бархат или парча, стали использовать дешевые материалы, но расписывали их различными способами, добиваясь художественной яркости, достоверности и убедительности. Теперь костюмы создавались специально для каждого нового спектакля, подчеркивая его типажи, с одной стороны, и добиваясь большего сценического эффекта, с другой. И при всем этом учитывался характер, особенности фигуры одеваемого артиста». Добавлю, что из мешковины, бязи, сатина Глинский сотворил чудо. О костюмах писали в газетах.

Сам Массалитинов в интервью признавался, что «некоторые костюмы лучше тех», что были в МХТ, на Родине. После удачного театрального дебюта Глинский готовил костюмы для целого ряда спектаклей, драматических, оперных. Делал эскизы костюмов для оперетты «Али-баба и сорок разбойников». Работал для кукольного театра. Пробовал себя и в балетном жанре – делал костюмы для «Половецких плясок» из «Князя Игоря».

Сотрудничество с театрами у Глинского было плодотворным, помогали и русские связи. Так, в 1929 г., благодаря Николаю Дмитриевичу Векову, занимавшему пост главного дирижера Софийского государственного театра оперы и балета, получил и выполнил заказ на костюмы и эскизы к декорациям для спектакля «Борис Годунов».

Правда, не все шло гладко: был обижен главный художник Александр Миленков, отстраненный Вековым, забраковавшим его эскизы, так как в них «русского почти ничего не было». За спиной Глинского начали шептаться: «Думает заработать – как бы не так! Без штанов вылетит из театра». Тем не менее, несмотря на определенное противодействие, придирки, нервотрепку, премьера, приуроченная к новому открытию театра, после пожара 1923 г., прошла успешно[9].

Талант русского художника-декоратора был востребован даже дипломатами. Еще до завершения работы над «Борисом Годуновым» Глинский получил крупное предложение от итальянского посла по подготовке гала-вечера по случаю бракосочетания болгарского царя Бориса с итальянской принцессой Джованной, дочерью короля Виктора-Эммануила. После блестящего исполнения этого заказа последовал новый – от греческого посла по оформлению зала для костюмированного бала. Эта работа была также оценена очень высоко.

Чтобы дать хотя бы небольшое представление о таких заказах, предоставлю слово самому художнику, выполнившему для тех же греческих дипломатов работу по оформлению весеннего «бала Пьеро»: «Панно я написал в духе Сомова: ночные праздники позапрошлого века с фейерверками, фонариками, с маркизами, Пьереттами и Пьеро с арлекинами. Между панно – фрагменты трельяжа, увитого виноградом, так что стен почти не стало видно. Весь потолок закрывали искусственные гирлянды из белых и сиреневых глициний с цветными фонариками... Так как был уже март и погода стояла почти весенняя, я предложил при входе гостей в зал открыть окна и дать ночной свет, для чего вместо обычных лампочек вставить синие. А еще я посоветовал, для усиления эффекта, побрызгать гирлянды каким-нибудь одеколоном с запахом сирени или акации»[10].

Потом были и другие заказы. Всего Глинский оформил шесть балов и вечеров в разных посольствах.

Были поручения и из царского дворца. По заказу болгарской царицы Джованны он с 1930 г. на протяжении тринадцати лет ежегодно расписывал пару пасхальных яиц для итальянской королевы, ее матери-черногорки, остававшейся православной.

В 1933 г. он вступил в Союз художников Болгарии.

Успехи Глинского у Векова были столь очевидны, что он был приглашен к постоянному сотрудничеству. В 1929–1953 г.г. он оформлял постановки «Садко», «Шехеразады», «Сказки о царе Салтане», «Царской Невесты», «Бориса Годунова».

Его талант художника был высоко оценен приехавшим в октябре 1934 г. Федором Шаляпиным, которому Глинский показал свои эскизы к «Борису Годунову» (1929 г.). На подаренной ему фотографии великий певец написал: «Брависсимо, милейший господин Глинский! Смотрел Ваши эскизы – превосходная работа.

Браво!» Перед отъездом Шаляпин подарил свои фотографии присутствовавшим на одном из обедов-встреч оперной певице Милке Ангеловой, ее сестре Любе, Арцишевскому и Глинскому, которому сделал следующую надпись: «Господину Глинскому с пожеланиями успехов в его прекрасной работе художника. Ф. Шаляпин. 1934»[11].

В 1935 г. Глинский был приглашен известнейшим болгарским режиссером Христо Поповым, с которым они работали очень дружно, готовить костюмы и декорации к опере Н. А. Римского-Корсакова «Садко». Работа над этой постановкой принесла ему такой успех, каким не пользовался ни один русский художник. Эскизы декорация и костюмов были выставлены в центре Софии в витрине большого книжного магазина, чего раньше никогда не делали. Сам спектакль прошел 17 мая под шум аплодисментов, сопровождавших каждую картину. Так, в «картине „Морское дно“ очень эффектно было освещение: на тюль проектировались переливы воды. Дирижер вынужден был приостановить музыку, а самый конец картины сопровождал уже гром рукоплесканий, под которые все морское царство и провалилось, как было задумано, в тартарары...» А когда в последний раз дали занавес, в зале пронесся шквал аплодисментов с криками «Браво!» «Художника, художника!», «Художника на сцену!», «Глинского!» Пришлось выйти, чего раньше никогда не было в истории театра. На сцене он вместе с Христо Поповым оказался в центре артистической цепочки, окатываемой рукоплесканиями. Потом были поздравления директора театра, режиссера, дирижера, поцелуи Константина Каренина, исполнявшего партию Садко, и Милки Ангеловой, спевшей Волхову[12].

Но не все заканчивалось так блестяще. Например, поставленная приглашенным из Загреба Максимилианом Фроманом «Шехеразада» с костюмами и декорациями «от Глинского» имела большой успех. Однако министерство посчитало спектакль «несколько безнравственным» и вскоре сняло с репертуара[13].

Если затронуть тему болгарского национализма в искусстве, то уже на примере Глинского видно, насколько она сложна. С одной стороны, он получал регулярные заказы из королевского дворца, на протяжении долгих лет успешно работал в театре с болгарскими коллегами, прежде всего с Христо Поповым, получал хорошие отзывы у театрального критика Л. М. Шишмановой.

Только он и главный художник театра Асен Попов были признаны другим авторитетным критиком настоящими профессионалами. Но с другой стороны, случались и неприятные «курьезы». В частности, в 1939 г. работы Глинского были вне конкуренции на конкурсе плакатов об открытии художественно-ремесленной выставки Союза дружеств болгарских художников. Однако когда обнаружилось, что предстоящий победитель — «руснак Глинский», возникло замешательство, вызванное тем, что для болгарской выставки выбраны плакаты русского. В итоге, конкурс вообще отменили![14]

В 1943 г. Глинский с семьей приняли болгарское подданство, чтобы хотя бы несколько обезопасить себя в преддверии наступающих перемен, а если быть точнее, перед приходом Красной армии. Однако опасения художника были напрасными, его не тронули. Он писал, что были арестованы и увезены в СССР только члены Русского общевоинского союза, украинские и кубанские самостийники, «на этом репрессивные меры закончились»[15].

Правда, на Глинского был написан донос болгарскими коммунистами, видимо, считавшими его «прислужником эксплуататорских классов». Благодаря отличным отношениям, сложившимся с начальником Дома офицеров майором А. Ф. Мишиным, возможные осложнения не последовали. Глинский подчеркивает, что в Доме офицеров художников из эмиграции, работавших там по найму, «приняли как своих. Можно было подумать, что мы все тут старые и добрые знакомые, а не красные и белые... За два с половиной года я ни разу не слышал от советских военных — ни от начальников, ни от рядовых — ни малейшего намека на мое прошлое. Не прозвучало ни единого упрека, даже случайного»[16].

Но стоит вспомнить только судьбу певца Ждановского, вывезенного в СССР. Так что не все было так благозвучно.

В 1946 г. Глинский получил советский паспорт.

Одна из выставок, в оформлении которой принимал участие Глинский, называлась «Освобождение Болгарии» и была посвящена годовщине русско-турецкой войны 1877–1878 гг. Для нее художник написал два панно: одно с полотна А. Н. Попова «Защита Орлиного гнезда», другое — «Встреча Красной Армии», по своим впечатлениям[17].

Последней работой Глинского в Софийском оперном театре стало оформление в 1953 г. оперы Римского-Корсакова «Царская невеста».

В 1955 г. он вместе с семьей прибыл в СССР. Вначале жил в поселке Летняя Ставка Ставропольского края. Жить в Москве, работать в Большом театре он не смог, хотя имел рекомендации. Работал учителем черчения и рисования в школе. Потом все же удалось переехать в 1956 г. в Саратов, вступить в Союз художников СССР, быть принятым на должность главного художника Саратовского театра драмы имени К. Маркса. На новом, но привычном, месте, он оформил 26 пьес. Среди них была и русская классика («Без вины виноватые», «Красавец мужчина», «Живой труп», «Женитьба»), советская драматургия («Битва в пути», «Проводы белых ночей»), произведения зарубежных авторов («Дамы и гусары») и др. Сотрудничал с другими театрами. Работал на телевидении. Участвовал в выставках. В 1986 г. передал в библиотеку Всероссийского театрального общества свою коллекцию (200 000 иллюстраций!!!) по истории костюма, собиравшуюся им 60 лет. Этот бесценный дар был и весом – около полутонны! В 1990-х гг. саратовское телевидение сняло документальный сериал «Николай Глинский»[18].

Он не дожил до своего столетия лишь два года. Автор упомянутого фильма Татьяна Зорина, выступая на вечере воспоминаний о герое своего фильма, сказала, что самой лучшей похвалой у Глинского было слово «работник», а противоположным по смыслу – «шарлатан»[19].

В конце своих воспоминаний Глинский напишет: «Всегда и везде как художник вообще и прежде всего как художник театра, как оформитель празднеств, балов и маскарадов я приносил людям главным образом, смею надеяться, удовольствие и радость. А отчасти – и пользу в прямом смысле как иллюстратор учебников, научных книг и статей. Искусство и науку я любил почти одинаково, и в какой-то мере я их совмещал, вливая в театральные работы – декорации и костюмы свои познания в истории, в быте, в этнографии, а в иллюстрирование научных книг – свои познания естественника.

С первых же своих трудовых шагов я неотступно придерживался принципа, который считаю стержнем профессионализма: что бы ни делал, стремился выкладываться до конца, добиваться максимального, насколько это в моих силах, результата, не давать себе послаблений...

И еще: всегда работал, без пауз, без перерывов на усталость или хандру. Человек в зрелые годы должен всегда находиться в со-

стоянии работы. Это тоже обязательное условие профессионализма. И работа всегда найдется, если ищешь ее и не пренебрегаешь любой. Нельзя ждать работу.

Свое возвращение на Родину я воспринимаю как огромное счастье, которое не обошло меня стороной. Подарком для меня стал и необыкновенно сердечный прием, оказанный мне коллегами в Советском Союзе, где, казалось бы, я был чужим во всех отношениях.

К моему бескрайнему сожалению, лучшие годы, против моей воли, были отданы чужбине, но добрая судьба все же дала мне возможность потрудиться и для моего народа. Я всегда, где бы ни был, чувствовал себя русским»[20].

В воспоминаниях Н. Б. Глинского есть немного информации о коллегах по ремеслу, объединившихся в 1929 г. в Общество русских художников, куда входило около 20 человек. Его первым председателем стал акварелист Иван Григорьевич Крылов, выпускник Болгарской Академии художеств, последователь Васнецова. Любопытная деталь: он был солдатским сыном участника знаменитой русско-турецкой войны 1877–1878 гг., оставшегося в Болгарии. Ко времени основания Общества Крылов уже имел девять персональных выставок. Его пейзажи с сочным, красочным колоритом пользовались успехом у ценителей. Многие его картины были куплены царем Борисом, принцессой Евдокией, музеями, министерствами, различными учреждениями, частными лицами[21].

Среди первых членов Общества назову несколько человек: скульптор Григорий Петрович Агаронян; Николай Константинович Кушнаревский и Борис Арнольдович Дауэ; выпускник Софийской Академии Иван Терентьевич Лазаренко; Дмитрий Коклин; графики Вадим Вадимович Лазаркевич и Василий Платонович Ковалевский. Потом в Общество входили и выходили из него Алексей Петрович Речинский, Владимир Иосифович Эгерт (Егер), Михаил Петрович Блек, Елена Александровна Белковская, Наталья Николаевна Разгонова, Сергей Валерьевич Шамин, Христина Юрковская, Любовь Борисовна Шац, Михаил Миронович Малецкий, Николай Иванович Прокофьев, София Ефимовна Ренкевич, Александр Петрович Тимофеев, рижане Л. Либерт, Наталья Лаже, С. Степанов[22].

Правда, обойдены мастера киноплаката Иван Похлебин и Алексей Андреевич Селецкий, работавшие вместе с Ковалевским[23].

Теперь позволю себе очертить еще несколько творческих биографий.

Прежде всего, я хочу назвать художника громадного таланта – Евгения Петровича Ващенко (27.01.1887 – 20.03.1879, София), своеобразного конкурента Глинского. В России Евгений Петрович учился у Кустодиева и Лансере. Работал с Мейерхольдом, этим революционером-пересмешником русского театра. Его первой оформительской работой в Софии стало открытое 31 января 1934 г. кабаре «Луна», выдержанное в сочетании черных и огненно-красных тонов. Потом были работы уже в «серьезных» театрах; стал декоратором и костюмером в театре Сладкарова, затем (с 1947 г. вплоть до выхода на пенсию в 1960 г.) в государственном музыкальном театре имени Стефана Македонского. За эти годы его фамилия появлялась на софийских афишах более двухсот раз как главного художника постановок этого театрального сообщества. Большинство его декораций выдержано было в модернистском стиле, столь излюбленном художниками начала XX века. Много времени он отдавал оформлению спектаклей Народного театра имени Ивана Вазова: в их числе «Маскарад», «Мария Стюарт», «Васса Железнова», «Ревизор», «Дачники», «Горячее сердце». Творчество Евгения Петровича Ващенко отмечено рядом высших наград, таких как ордена Кирилла и Мефодия, орден Народной Республики Болгарии, золотой почетный знак города Софии. 31 августа 1974 г. указом Государственного совета Народной Республики Болгарии ему было присвоено звание «Заслуженного художника»[24].

Жил, рисовал, любил в Софии Георгий Николаевич Шелехов (16.04.1912; Варшава – 28.11.1981, Монреаль), будущий иеромонах Николай. В 1932–1936 гг., он учился в Духовной академии в Софии. 19 ноября 1932 г. рукоположен в иерейский сан архиепископом Серафимом (Соболевым). В середине 1930 гг. учился иконописи у Пимена Максимовича Софронова в монастыре Раковица (Югославия).

В 1953 г. он покинул Софию и поселился в Рильском монастыре, где организовал иконописную мастерскую, выполняя заказы монастырей, храмов Болгарской Православной Церкви. В 1961 г. вернулся в Софию, открыл свою мастерскую в столице, преподавал в школе иконописи в Русском Покровском женском монастыре (с. Княжево). В 1967 г. уехал в ФРГ (Донариус). Писал иконы

для иконостасов церкви преподобномученицы Евгении в Саарбрюккене (1970), кафедрального собора св. Николая в Мюнхене (1971), церкви св. Николая в Штутгарте (1972/73) и др. В 1975 г. уехал в Канаду (Монреаль), где и скончался[25].

Это, так сказать, высушенная биография для канцелярии. Немного оживляет ее романическая история с гимназической любовью Шелехова. Вот как она представлена у Тинина, счастливого соперника в любви к Адульке, т. е. к Ариадне Михайловне Невейновой: «Еще задолго до нашей женитьбы, а именно в гимназии, где мы вместе с ней учились, за Адулькой усиленно ухаживал гимназист на два года старше ее по фамилии Шелехов. Он являлся потомком тех дворян, которые в XVIII веке осваивали Аляску... Шелехов, как и многие из нас, был романтиком, беззаветно любил Адульку, а она, как пришло время, выбрала меня в свои мужья. Красоте его любви я восхищаюсь до сих пор. Дело в том, что после ее замужества он не захотел ей искать замену в своем сердце, не захотел, видимо, расставаться с ее образом, который сам себе придумал, и ушел в Рильский монастырь, став там прекрасным иконописцем. На вторую годовщину нашей свадьбы Шелехов подарил нам написанную им икону святой Ариадны. Причем святая, изображенная на иконе, конечно в стилизованном виде, была очень похожа на мою жену»[26].

Из тех художников, картины которых вернулись на Родину, назову Сергея Ивановича Петрова (18.03.1918, Челябинск — 19.06.2006, София), графика, пейзажиста, портретиста, мастера натюрморта. В 1933 г. уехал с родителями в Болгарию, откуда был родом его отец. В годы войны учился в Академии художеств у профессоров Илии Петрова и Николы Маринова, Николы Ганушева. Окончив в 1944 г. учебу, стал регулярно участвовать в выставках. Работал некоторое время в издательствах «Партиздат» и «Народна младеж». Потом настало время самостоятельного творчества, выезды на этюды. Одновременно, около 15 лет руководил изостудией для взрослых при Центральном доме профсоюзов Болгарии[27]. Владение техниками монотипии (вид графики), масляной живописи, акварели, где, в отличие от предыдущей, нельзя ничего исправить, уже характеризует Петрова мастером, причем обладавшего редкостным терпением, необходимым для тех, кто работает в технике монотипии. Любителям колорита его творчество придется по вкусу яркостью, чувственностью живописи, что

роднит его с такими мастерами русского авангарда, как Василий Шухаев или Филипп Малявин. Среди многочисленных работ, в которых он рисовал Болгарию, Россию, есть и София, своя, неповторимая, собственная…

Картины художника, награжденного орденами Кирилла и Мефодия I и II степеней, хранятся в галереях Болгарии и России, в частных собраниях в Америке, в Европе, в Азии. Первая персональная выставка Петрова в Москве прошла в 1998 г. в Болгарском культурном центре, а в 2001 г. в его родном Челябинске. Сейчас в областном государственном музее искусств находится около 400 картин, переданных художником в дар[28].

Время ломки, смены власти, переоценки ценностей, время созидания и коррупции, получило освещение в серии художника «Звериное время», где четко вырисованы человеческие — не типы, — а пороки, страсти, превращающие людей в чудовищ. Здесь видны и боль, страдания художника, горькие итоги размышлений о природе человека, ее «превращениях-искажениях».

В последние годы жизни художника все чаще охватывала тоска по России, стране, где он родился. Его последнее «прости» было связано с Россией и отлилось в следующие строки:

На чужбине погрущу,
Не стыдясь, поплачу.
С каждым днем растет тоска неутешимая:
Знаю, никогда не будет мне удачи
Встретиться с тобой, Россия — мать родимая.
На чужбине упаду
И сам опять поплачу.
С каждым днем растет тоска неотвратимая.
Далеко от Родины мой путь тернист и мрачен.
Мать моя, услышь мой вопль, родимая!
На чужбине упаду,
Кто обо мне заплачет?!
Сердце сжала боль-тоска невыносимая.
Как мне разрешить мою последнюю задачу?
Мать моя, ты дашь мне сил, родимая![29]

А завершить свой экскурс в мир живописи я хочу сказками.

Все может пропасть, исчезнуть, а сказки уцелеют. Их всегда помнят, любят, вспоминают, особенно если они еще и украшены волшебными картинками!

Так вот, до сих пор в Болгарии уже несколько поколений помнят чудесные рисунки русского художника Вадима Лазаркевича! Сказки с его иллюстрациями переиздаются, быстро расходятся и в 21 веке, как например «Мыльные пузыри» (текст Светослава Минкова). О самом художнике, знаменитом, даже гениальном, по утверждению Галины Минковой[30], иллюстраторе детской книги сведений, как в сказке, и много и немного. Велика частота упоминаний, но мало информации. Больше всего в памяти, потом в Интернете. Причина проста, как мир, — обыкновенная зависть коллег к популярности «белогвардейца». Именно это родовое человеческое чувство сыграло свою роль в том, что ему было отказано в пенсии под предлогом неуплаты взносов от гонораров в Союз болгарских художников. Хотя, как объясняет сын, у отца обстояло неважно дело постоянными заказами, жил он скромно, и платить было не с чего[31].

Я попробую эскизно набросать портрет этого удивительного человека, дарящего радость и сегодняшним детям!

Итак, будущая знаменитость родилась на Украине в семье генерала, Вадима Константиновича Лазаркевича, автора нескольких учебников по артиллерии, использовавшихся даже в годы Второй мировой войны. Со своей женой Екатериной Петровной, выпускницей киевской музыкальной консерватории, имели двоих сыновей — Вадима и Алексея и дочку Милицу. Следуя семейной традиции, Вадим пошел по военной линии. Однако по окончании кадетского корпуса традиционного продолжения военного обучения не получилось. Родители, видя явные способности сына к рисованию, не возражали против учебы Вадима в Академии художеств в северной столице. Там он успел проучиться два года и ушел на германский фронт, где воевали отец и брат. Там с 1915 по 1917 г. командовал батареей в чине поручика. Пострадал от боевых газов, что сказалось потом на его здоровье. Потом начался бег от большевиков. В Новочеркасске Вадим Константинович, Вадим и Алексей последний раз видели Екатерину Петровну и Милицу, оставшихся в городе. Мужчины продолжили вместе с отступавшей армией свой тяжкий путь. Потом наступила эвакуация, Черное море и Болгария, куда они прибыли в декабре 1920 г. и нашли пристанище в античном Несебре. Первое время зарабатывали тем, что рисовали вывески на магазины, красили лодки и фаэтоны. Но, видимо, эта временная работа не устраивала никого. По-

этому сыновья уехали в Софию. Отец остался, открыл фотоателье, стал весьма популярен. Очарованный Несебром с его древностями, он снимал его достопримечательности, участвовал в археологических раскопках. В Софии он побывал только раз, в 1937 г, но она ему не понравилась, и он вернулся к себе[32].

Но к тому времени Вадим уже прижился в Софии. В 1921 г. стал сотрудничать в издательстве «Паскалев»[33].

Имя его приобретало известность. Стал одним из первых и лучших иллюстраторов детской книги. Чтобы представить его объем работы, скажу, что Лазаркевич проиллюстрировал 36 детских периодических изданий и свыше 200 книг, в основном болгарских авторов. Его талант не был «подобен флюсу», Вадим Лазаркевич мог делать все – от иллюстрации изданного в 1930-х гг. учебника Хр. Спасовски и Т. Близнакова по религиозному обучению и воспитанию до обложки книги Любена Антонова «Лик Македонии», изданной в 1943 г. Можно вспомнить здесь любимый детский журнал «Детская радость», выходивший с 1910 по 1947 г., и одного из его редакторов, а именно Рана Босилека (настоящее имя – Генчо Станчев Негенцов из Габрово), открывшего Вадима Лазаркевича и привлекшего к себе в журнал. Писатель Георги Мишев подчеркивал, что русский художник стал «блестящим дизайнером журнала», украсившим журнал «оригинальными и изящными иллюстрациями, с чудесными заставками... с оригинальными колонцифрами для каждой страницы»[34].

Вадим Лазаркевич известен и своими иллюстрациями не только для детей. Он иллюстрировал рассказы Ивана Вазова, Льва Толстого, Джека Лондона. Оставил свой след в болгарском эротическом изобразительном искусстве[35].

Можно здесь и вспомнить и грустную историю с дедом Морозом. Вадим Лазаркевич был автором последней серии открыток с болгарским «Дядо Коледа». После 1944 г. новые власти уничтожили ее почти полностью как наследие буржуазного прошлого. Его место на открытках занял советский Дед Мороз[36].

И в завершение о сыне – Вадиме Лазаркевиче младшем, который пошел по стопам своего знаменитого отца. В 1959 г. он закончил в Софии Художественную академию по классу графики. Однако, будучи из «неблагонадежной» семьи, Вадим-младший не «вписался» в Союз болгарских художников. Долгие годы талантливый художник занимался иллюстрированием учебников и диапозитивами[37].

Впрочем, сын потом писал, что многие книги, иллюстрированные отцом, он перевел на диапозитивы, продолжив им жизнь[38].

Не бросал он и любимой графики: уже его первые работы были одобрительно восприняты столичной критикой. Известны его графические работы «Зимняя София», «Рыбаки» и др., которые, по утверждению Галины Минковой, сделали бы честь любой галерее. Упомяну, что его сестра Екатерина, талантливая художница, долгое время работала в литографии «Балкан», потом в изданиях БТА. Внучка Вадима, старшего, Цения избрала профессию дизайнера[39].

И опять об отце. Детские книги с его рисунками и сейчас переиздаются в Болгарии, и снова детские руки перелистывают страницы сказок, украшенных волшебными картинками «руснака» Лазаркевича.

В постреволюционное время, пожалуй, самым известным здесь был выпускник Художественной академии в Софии Н. Е. Ростовцев (1898–1988, София), фресками которого украшены многие церкви. После войны он был исключен из Союза художников Болгарии, как «не имеющий особых заслуг» в болгарском искусстве (читай: социалистическом! — *В. К.*). В своей апелляции оскорбленный Н. Е. Ростовцев писал: «Я иностранец, я русский без всяких связей... но честно служил искусству и создал себе достойное имя в области церковной живописи. Верю, что в будущем беспристрастный историк, рассматривая современную болгарскую живопись, отметит мои усилия и мои скромные заслуги перед болгарским искусством и художественной культурой». Однако в Народной Республике Болгарии он так и не получил официального признания. Тем не менее художник остался верным своему таланту мастера стенописи, о чем, в частности, свидетельствуют фрески: церкви Успения Богородицы на центральном софийском кладбище (1969), кафедрального храма св. Недели в Софии (1973), алтаря в церкви св. Седмочисленцев в Софии (1975), часовни св. Климента Охридского в Софийской Духовной Академии (1978). Следует назвать здесь и русскую церковь св. Николая Чудотворца. Фрески крипты храма с изображениями преп. Иоанна Рыльского и преп. Серафима Саровского также принадлежит кисти Н. Е. Ростовцева, равно как и заново выполненная композиция Воскресения Христова в северном нефе, а также две ико-

ны – св. Николая Чудотворца и преп. Иоанна Рыльского в южном нефе. Есть у него и портреты, пейзажи. С 1961 по 1969 г., т. е. до пенсии – художник-реставратор в Церковном историко-археологическом музее [40].

Добавлю, что в 1957–1959 гг. группа художников под руководством Ростовцева вторично расписали стены церкви св. Николая монастыря Рождества Христова, что на Шипке, этом святом месте для русских и болгар.

Теперь Сербия. И здесь одной из сфер деятельности стало церковное искусство.

Одно из первых упоминаний о русских изографах на Балканах относится к началу XVIII столетия. Вполне возможно, что их трудами изукрашивались православные храмы в далеких славянских землях и в более раннее время, однако для этого необходимы фундаментальные исследования, затрудненные уже тем, что в своем большинстве средневековые монастыри и церкви горели, перестраивались, разрушались.

Практически их первоначальное убранство, я имею в виду здесь живопись, невозможно установить – краски горят быстрее всего. Но все же история сохранила для нас имена Ивана Максимова, Леонтия Стефанова, Тихона Иванова, Спиридона Григорьева: иконы, написанные ими, подарил Петр I знаменитому монастырю Раковица за помощь, оказанную его схиигуменом Григорием при заключении в 1699 г. Карловацкого мира[41].

Мощное появление России на балканском горизонте, укрепление имени ее среди православных народов обычно связываются с чисто политическими делами. Однако в сложнейшем процессе взаимодействия славянских стран свою роль играло искусство в его религиозных формах и проявлениях. Распространение в России стиля барокко в различных областях и сферах художественного творчества[42] повлекло за собой его появление на Балканах, что просматривается в декоративной пластике храмов, алтарей, внутреннего убранства православных церквей на территории Австрии и Венгрии[43].

Особенно заметна связь с церковным искусством на Украине, в частности в композиции иконостасов. Безусловно, эта зависимость, сходство обусловлено как учением балканских изографов в России, так и деятельностью их российских собратьев по цеху в славянских землях.

В первом случае, можно назвать имя Димитрия Бачевича, чье творчество пронизано русским церковным барокко в сербском варианте. По некоторым данным, он был ученик Васы Остоича, художника из Нового Сада. Возможно, что Бачевич учился в России или у кого-то из русских живописцев, находившихся в Австрии. Известны многие из созданных им иконостасов. Например, иконостас в церкви св. Николая в Земуне (без престольных икон) (1762 г.), написанный вместе с Дмитрием Поповичем; иконостас в церкви в с. Крушедоле (1763 г.) и иконостас в монастыре Беочин (без престольных икон) (1765 г.), созданный в содружестве с Теодором Крачуном; иконостасы в церкви в с. Сарваш близ Осиека (1766 г.) и в Верхней церкви в Сремских Карловцах (1769 г.). Среди созданных им икон известны: св. Иоанна Предтечи (1763 г.) в монастыре Ковиль, свв. Кирика и Иулиты (1766 г.) в монастыре Бешеново, глава Спасителя (находится в Народном музее Белграда)[44]. Приведу еще имя монаха Рафаила (Георгий Момчилович). Во второй половине XIX в. митрополит Михаил, известный русофил, послал его после окончания двухлетней стажировки в Риме на четыре года в Москву для усовершенствования в иконописи, живописи. Мастерство этого талантливого изографа проявилось в сработанных им иконостасах в таких крупных монастырях, как Доньи Ковиль, Раковица, в церкви Ружице в Белграде[45].

Во втором случае речь пойдет о киевском иконописце «племенитом господине Йове Васильевиће», а по-русски — Иване Васильевиче, дворцовом художнике карловацкого Патриарха Арсения IV. По мнению сербского исследователя Павла Васича престольные иконы в монастыре Крушедол (1744 г.), монастыре Боджани (1747 г.) и, возможно, стенопись в содружестве с Васо Остоичем в притворе Крушедольского монастыря принадлежат кисти русского художника. Фигуры сербских правителей на этих фресках изображены в торжественных одеяниях, имеющих много общего с русской царской одеждой. Композиция портретов напоминает соответствующие фрески Ипатьевского монастыря[46].

В сущности, о наших мастерах известно не так много, гораздо больше об иконах, церковной утвари, подаренных русскими монастырям и церквам. Так, в 1869 г. московские граждане пожертвовали «в ознаменование дня тысячелетней памяти св. Кирилла, просветителя славянских народов... утварь, ризницу, ико-

ны и богослужебные книги для православных церквей в Боснии и 4 иконы в киотах и драгоценных ризах»[47].

Безусловно, помощь православному населению в Боснии могла быть разнообразнее. Однако пребывание там русских изографов было сопряжено с опасностью для их жизни, поэтому из России предпочитали дарить необходимую церковную утварь, иконы и пр. Посещение автором этих строк церковных музеев, как, например, в Цетиньском монастыре, наглядно подтверждает традиционный тезис о не прекращавшемся на протяжении столетий процессе дарения различной церковной утвари, ценнейших икон балканским единоверцам.

Казалось, события начала XX века надолго отодвинут на периферию тему русского церковного искусства на Балканах. Однако история показала свой «норов».

Сербская Православная Церковь, чьи храмы сильно пострадали от вереницы войн, от «зуба времени», после революций в начале XX столетия, испытывала настоятельную необходимость в изографах, способных восстановить утраченное сокровище. Своих мастеров явно не хватало: храмов, требовавших реставрации, было гораздо больше.

И тут, если уместно употребить словечко «кстати», появилась возможность привлечь русских, даже не имевших соответствующего образования, но умевших, грубо говоря, держать кисть в руках. Ценился не диплом, а мастерство.

Русский храм св. Троицы, выстроенный в 1924 г., стал одним из первых, где опробовали свои силы на его украшении новые жители королевства. Замечу, что в храме была помещена чудотворная икона Курской Коренной Божией Матери. Там же хранились вывезенные офицерами с Юга России более двухсот военных знамен из времени Отечественной войны 1812 г. и русско-турецких войн. В 1929 г. в южной части храма нашел свое вечное пристанище скончавшийся в 1928 г. в Брюсселе генерал П. Н. Врангель. Дубовый иконостас был сделан трудами полковника А. П. Редкина (Редькина) и других художников по дереву. Первые иконы писал князь Михаил Сергеевич Путятин. Потом — много позже — будущий архиепископ Антоний (Андрей Георгиевич Бартошевич; 1910–1993).

Немного из биографии этого замечательного иерарха. Он родился в дворянской семье в С.-Петербурге. В 1924 г. выехал с семь-

ей вначале в Германию, затем в Королевство СХС. В 1931 г. окончил 1-ю русско-сербскую гимназию. После трех лет учебы на техническом факультете Белградского университета перешел на богословский факультет, который закончил в 1939 г. В 1941 г. принял монашеский постриг. С февраля 1942 г. Бартошевич стал законоучителем в кадетском корпусе в г. Белая Церковь. С сентября 1944 г. был приписан сверх штата к церкви св. Троицы в Белграде. Написал ряд икон, в частности, «Сошествие во ад», апостола Иоанна Богослова. В 1945 г. во время приезда в Белград церковной делегации из Москвы во главе с епископом Сергием (Лариным) он был принят в общение с Московской Патриархией. (Как известно, Русская Православная Церковь Заграницей, куда входили и приходы в Югославии, была вне канонического общения с Московской Патриархией)[48]. Надеялся вернуться на Родину. Приходское начальство рекомендовало Патриарху Алексию I использовать его талант живописца для организации школы по подготовке отечественных изографов. Однако согласие не было получено: решала не Патриархия, а «компетентные органы». В 1949 г. он выехал в Швейцарию. Затем служил на приходах во Франции, Бельгии, Голландии, Люксембурге. Свое мастерство иконописца подтвердил, работая над иконостасом православной церкви в Зальцбурге. В 1957 г. хиротонисан в епископа. С 1965 г. архиепископ Женевский и Западно-Европейский[49].

С русским храмом св. Троицы связано и имя замечательного изографа Пимена Максимовича Софронова (9.09.1898, дер. Тихотка Псковской губ. – 16.05.1973, Мелвилл, Лонг-Айленд, США). Его судьба примечательна и удивительна. Он был настолько талантливым учеником старообрядца Гавриила Ефимовича Фролова, что вскоре они стали вместе создавать иконы, расписывать и реставрировать церкви. Потом пришла самостоятельная работа, своя мастерская и ученики в Риге, куда был приглашен староверческим кружком «Ревнителей старины». Выезжал в Бельгию, Францию, Чехословакию, где преподавал, организовывал курсы древнерусской живописи, реставрировал иконы[50].

В 1934 г. приехал в Югославию, где его имя, как впрочем, и во многих странах мира, знают и уважают. «Софронов, – как отмечал один из ценителей его творчества, – стал как бы посредником между религиозной живописью России, Сербии, Болгарии. Он как бы скрещивал многовековые традиции религиозного ис-

кусства этих народов, поставив себе целью возрождение византийских и старославянских традиций в новых временах»[51].

Им было написано и отреставрировано множество икон для русских, украинских, болгарских, сербских, греческих церквей. Для упоминавшегося Свято-Троицкого храма он создал несколько икон – св. Георгия и Покрова Святой Богородицы, а также образ Аксайской Божией Матери, написанный к пятидесятилетию священства Владыки Екатеринославского Гермогена (Максимова)[52].

Следует вспомнить о нем, как и о руководителе иконописной школы в монастыре Раковица. Открытая по инициативе Патриарха Сербского и архиепископа Белградского Варнавы, она действовала с 1934 по 1937 г., придя в запустение после кончины своего покровителя.

Среди ее выпускников были русские, как например, Борис Шаповалов (иконостас для церкви на Сушаке), сербы – Наум Андрич (иконостасы, иконы, фрески по различным церквам и монастырям, например, икона св. Саввы в Карловацкой соборной церкви, стенопись в монастыре Мильково); Богдан Малюгич и Слободан Павлович (иконостас для монастыря Горньак); Гавро Бошкович (Бошковски) из Скопье (иконостас для церкви в Лепосавиче на Ибре[53].

Учились у знаменитого наставника и игумен Тадей Штрбулович, Александр Йованович, Александр Казанов, Антоний Крылов, Божидар Живкович, Здравко Блажич, Варнава Щербан, Владимир Яков, Васа Станисавлевич, Димитрий Мернич, Коста Трайкович, Милосав Йович, Максим Сандович, Павле Матич. История сохранила нам их имена, однако их будущие судьбы и творчество пока мне неизвестны: требуется большой поиск, прежде всего в церковных и государственных архивах Сербии и Македонии.

Теперь немного имен с биографиями.

Выпускник Харьковского художественного училища Иван Петрович Дикий (Дикой) (08.02.1896, Санкт-Петербург – 18.07.1990, США, Санкт-Петербург, США). Вместе с Борисом Образковым, Евгенией Варун-Секретом, Виктором Шевцовым, Бычковским, Матвеем Рейтлингером, фотографом Борисом Ивашенцевым, Николаем Мейендорфом, Владимиром Предаевичем он входил в группу дворцовых художников, снявших с 1922-го по

1927 г. около трех сотен копий из древних храмов (свыше 60). С результатом работ общественность могла познакомиться на выставке в новом здании Университета, а потом в доме королевской гвардии в 1927 г.[54] Иван Петрович расписывал часовню и дворец короля Александра Карагеоргиевича на Рединье (Белград). Он стал одним из тех русских мастеров, которые украшали храм-мавзолей Карагеоргиевичей на Опленце — о нем один из русских иерархов Московской Патриархии вспоминал: «Снаружи... изумителен: весь выложен белым мрамором, двери массивные с барельефами. Внутри — трудно удержаться от восторга: пол выложен каким-то красивым мрамором, светящимся, как стекло. Все стены храма сверху донизу покрыты мозаичными картинами и иконами... Этот храм в своем роде — музей религиозной живописи. Идея храма принадлежит русскому эмигранту; художниками, архитекторами этого храма были исключительно русские эмигранты. Освещение в этом храме замечательное. Вместо стекол вставлен тончайший мрамор разных цветов, который бросает свет и окрашивает все находящееся в храме какими-то особенными цветовыми лучами»[55].

На Опленце Дикий, пишет замечательная исследовательница русской живописи Елена Межинская, работал (конец 1931 г. — начало 1932 г.) над сценами из жизни св. Петра, ликами трех Архангелов на входе в крипту, декорировании внутреннего убранства. В 1933 г. художник писал фрески в алтаре столичного храма Пресвятой Богородицы — изобразил св. Савву, св. Афанасия Великого, св. Иоанна Златоуста, св. Василия Великого, св. Григория Богослова и св. Арсения Сремца, служащих литургию. Вместе с Борисом Образковым он расписывал стены церкви святого князя Лазаря на Лиме. Написал Иван Петрович копию иконы Богородицы Печской, которая сейчас хранится в белградской церкви Покрова Пресвятой Богородицы. Примерно в то же время, в 1937 г., русский изограф создал несколько икон для белградской церкви св. Архангела Гавриила. Расписывал он церковь св. Иоанна Предтечи в Грделице (1937). В том же году Дикий трудился над иконостасом церкви в Хайдучице, а с Мейендорфом и Предаевичем — фрески и мозаику для кладбищенской церковь в Алексинце, для церкви Преображения Господня монастыря св. Стефана в Липовце, а также некоторые иконы для этой церкви. А в 1938 г. вместе с Образковым художник украшал церковь св. Саввы на Вра-

чаре. Кроме фресок, Дикий работал и в иных жанрах. В частности, в 1930 г. он представил на выставку в Белграде две картины: «Село в Македонии» и «Ландшафт». В 1939 г. публика могла видеть его четыре полотна – «Портрет», «Зима» «Цветы» и «Этюд головы». После войны он уехал в Австралию, затем в Венесуэлу, потом в Канаду, потом в США. В Америке продолжил украшать храмы и писать иконы[56].

В окрестностях Белграда работал и изограф Александр Дикий, создавший иконостасы церкви в Конатице, в церкви св. Томы, в церкви св. Марка в Стойнике (1935 г.) и церкви св. Саввы в Ропочанах (1936 г.)[57].

Товарищем Ивана Дикого по копированию фресок был упоминавшийся уже ученик Коровина Борис Иванович Образков. В эмиграции на югославской земле он вначале жил в Велесе, а с 1930 г. – в Белграде. С декабря 1931 г. до января 1932 г. Образков работал над житием св. Петра и орнаментом для крипты на Опленце. Вместе с Николаем Мейендорфом, Виктором Шевцовым, Евгенией Варун-Секретом, Владимиром Бычковским в 1934 г. Борис Иванович расписывал дворцовую часовню св. Андрея на Дединье. Четыре года спустя он вместе с Диким трудился над фресками врачарского светосавского храма. Не был чужд Образков и светской живописи. В 1923 г. на выставке в Нише художник выставил портрет короля Александра и Королевы Марии, портрет Г. Косенко, картины «Молодая жительница Баранья», «Молодая жительница Никшича». В 1930 г. посетители могли видеть его «Цыганок», «Солнечный день», «Портрет новосадского владыки епископа Иринея Чирича»[58].

Из изографов назову еще имя Николая Толмачева. Известно, что в 1924 г. он написал икону св. Николая для иконостаса церкви в Джурджево, а также – лики св. Димитрия, св. Георгия, св. Параскевы и св. князя Лазаря. Есть и другие церкви, где он самостоятельно или с Николаем Малышкиным создавал иконостасы.

Нужно упомянуть и Владимира Яковлевича Предаевича (Предоевич) автора икон и фресок в Патриаршей часовне в Белграде. В сущности, все они представляют собой талантливо выполненные копии из сербских средневековых монастырей. Ряд лет он преподавал в Белградской Академии прикладного искусства. Из воспоминаний С.Н. Байкалова-Латышева известно, что после второй мировой войны Владимир Яковлевич расписывал с ним православную церковь в чилийском городе Винья дель Мар.[59]

Известно специалистам и имя Андрея Васильевича Биценко (17.10.1886, Курск – 1985, Кливленд, США). Он учился живописи в Киевской Академии художеств, потом в Академии художеств в С.-Петербурге. Его полотна «Пляж» и «Портрет госпожи Свинкиной» находились в постоянной экспозиции городского музея Екатеринбурга. Участник Белого движения. В 1922 г. Биценко прибыл в Сербию. Он расписывал церковь Вознесения Господня в Белграде: на пилястрах – портреты сербских средневековых правителей-ктиторов, на северной стене – молитва в Гефсиманском саду, Рождество Христово, на южной стене – проповедь Иисуса Христа в Иерусалимском храме, на хорах – изображения херувимов и свв. Козьмы и Дамиана. В 1935–1937 гг. Биценко расписал соборную церковь в Смедереве, был автором восьми икон для иконостаса церкви в Шабачкой Каменице, привлекался к росписи и написанию икон в ряде других храмов, в частности, для соборов в г.г. Лесковце, Зренянине[60]. Он украсил фресками церкви в гг. Шабац, Приеполье, Велика-Плана, Смедерево (1922–1945 гг.)[61].

Среди работ, начатых Биценко в 1928 г., следует назвать роспись и иконостас в Свято-Троицком кафедральном соборе в Лесковце. На стенах церкви размещались шесть композиций из земной жизни Спасителя. Одна из самых значительных была посвящена молитве Христа на Масличной горе. Исследуя ее рисунок, тонкий исследователь творчества Биценко С. Маркович подчеркивает талант художника, сумевшего через соотношение «экспрессивного гористого пейзажа, в котором доминируют стволы масличных деревьев» и фигурой коленопреклоненного в молитве Иисуса Христа передать исключительную важность происходящего[62]. Для иконостаса Биценко написал 42 образа, размещенных в мраморном иконостасе, выполненным Антуаном Франком. Одной из самых лучших икон, по мнению С. Марковича, стала «Вербное воскресенье», или «Вход Господень в Иерусалим». Сербский исследователь пишет: «Своим подходом к изображению Христа... Биценко сознательно представил Сына Божьего как человека, утомленного и полного забот, но сознающего свою миссию и судьбу»[63]. Все это позволяет причислить Андрея Биценко к лучшим русским художникам, писавшим для Церкви.

Еще перечислю несколько имен.

Николай Богданович (Феофилович) Мейендорф (1888, С.-Петербург – 17.03.1969, Зальцбург) барон, полковник лейб-гвардии

Конной артиллерии. Будучи даровитым художником, он в «новой жизни» посвятил свой талант Церкви, в частности, участвовал в росписи церкви в монастыре Жича, вместе с другими русскими изографами украшал храм-мавзолей на Опленце.

Борис Селянко – известен своими работами в церкви св. благ. кн. Александра Невского в Белграде: иконы св. Николая, св. благ. кн. Александра Невского, св. Георгия, Пресвятой Богородицы, Благовещенье и ряд других. Писал образа для иконостаса церкви св. Георгия на Чукарице (Белград)[64].

В 2009 г. я был в храме св. Александра Невского и видел, рождающую раздумия памятную мраморную доску «Великим славянским мученикам царю Николаю II и королю Александру I», помещенную под иконами св. Николаю и св. благ. кн. Александру Невскому.

Георгий Анатольевич Зигерн-Корн (1910, С.-Петербург – ?), сын офицера, эмигрировавшего в Королевство сербов, хорватов и словенцев. После окончания Белградской Академии художеств начал заниматься росписью православных храмов. Только 15 церквей успел он украсить фресками, как началась война, прервавшая его деятельность. В числе многих других был выдан англичанами советским органам. Получил 10 лет лагерей. После смерти Сталина и выхода из лагеря сумел воссоединиться со своими родителями, проживавшими в США. Создал серию «документальных и символических зарисовок», названных «Сталинский ГУЛАГ глазами художника»[65].

Владимир Семенович Курочкин (1883 – 1943), выпускник Московского училища живописи, ваяния и зодчества. До революции преподавал в Ришельевской гимназии и заведовал Одесским городским музеем. В годы эмиграции обосновался в г. Новый Сад. По его эскизам были сделаны витражи в храме св. Николая[66].

Вместе с Николаем Васильевичем Ивановым он расписал часовню Василия Великого в архиерейском доме. На ее стенах были изображены свв. Константин и Елена, Владимир, Борис и Глеб, Александр Невский, Сергий Радонежский, Серафим Саровский[67].

Известно имя и Марианны Малаховой (из семьи настоятеля новосадского русского прихода Нила Малахова?). Из написанных ею икон можно назвать лики Иисуса Христа и Пресвятой Богородицы для Духовной семинарии св. Арсения в Сремских Карловцах, а также две иконы на перламутре, выполненные для Соборной церкви[68].

Из русских изографов, творивших в Королевстве, непременно следует назвать Ивана Иустиновича Мельникова (27.08.1896, Санкт-Петербург – ?), количество работ которого (фрески, иконы) превышает цифру в семь тысяч! Бывший студент С.-Петербургской художественной академии обладал исключительным чувством и даром написания икон. Свои знания он развил, изучая сербскую средневековую живопись в монастырях и церквах. Здесь он стремился «схватить» дух православной иконы, постичь технику старых мастеров. Его первый иконостас был выполнен в 1921 г. для церкви св. Николая в с. Наколец на Преспанском озере. Наиболее широко его искусство представлено иконостасами в церквах и монастырях Македонии: среди них – церковь св. Николая в Струге, церковь св. Анастасия в монастыре св. Наума, церковь св. Параскевы Пятницы в Битоли, три иконостаса в м. Манастирац близ Дебра, церковь св. Феодора Тирона в с. Српци около Битоли. Мастерство Мельникова известно и других регионах: в церквах св. Прокопия и св. Георгия, расположенных недалеко от Чачака; в церкви Вознесения Господня, что в с. Осечине близ Вальево; в овчарском монастыре Преображения. Для храма св. Саввы в монастыре Жича создал единственный в своем роде перламутровый иконостас. Величественный иконостас в церкви Пресвятой Богородицы в Чайниче также связан с его именем. Говоря о стенописи, следует упомянуть фрески, в частности, в монастыре Калиште, в королевской часовне монастыря св. Наума, в церквах Пресвятой Богородицы и св. Недели в Битоли, в церкви св. Николая с. Сопотницы, в церковке св. Ильи в с. Жванье. Мельников был одним из тех редких изографов, получивших высокую оценку, награды и признание со стороны высшего церковного начальства. Ему покровительствовали знаменитые сербские иерархи: епископы – Иосиф (Цвийович) и Николай (Велимирович). Особую благодарность он испытывал к Владыке Николаю, который обеспечил ему свободу посещения всех монастырей Охридско-Битольской епархии и поделился своими познаниями в сфере православной иконографии.

Замечу, что Владыка Николай стал инициатором в сфере возобновления общения Сербской Православной Церкви с Русской Православной Церковью. Был вместе с Патриархом Сербской Православной Церкви Гавриилом (Дожичем) заключен в концлагерь Дахау. Скончался в монастыре преп. Тихона Задонского в

США. В 1991 г. его мощи были перенесены в Сербию. Сам пастырь причислен к лику святых.

В мастерской педагога Мельникова прошли курс более 50 учеников, которые в своем большинстве связали свою творческую судьбу с церковным искусством. В качестве примера можно назвать имя Младомира Тодоровича, профессора Духовной семинарии св. Арсения в Сремских Карловцах, известного изографа. Из довольно скудных сведений можно узнать, что Мельников входил в общество «Икона» с центром в Париже, поддерживал связи с «Институтом Кондакова» в Праге. После своего переселения в Америку создал изумительные по красоте иконостасы в кафедральной церкви св. Саввы в Нью-Йорк-Сити, в церкви св. Николая в Джонстоне (Пенсильвания), в церкви Успения Пресвятой Богородицы в Виндзоре (Канада)[69].

Из раннего периода сохранились, такие иконы, как «Страшный Суд», «Святой Иоанн Креститель в пустыне», «Вознесение Господа Иисуса Христа». Его творения можно встретить не только в Македонии, но и за рубежом. Один корпус хранится в Битольской митрополии[70]. Его иконами в 1927 г. была украшена алтарная часть битольской церкви, посвященной Св. Троице (открыта в мае 1926 г., освящена в июне)[71].

Назову очередное имя: иконописец Григорий Михайлович Семенов, проживавший в Панчево. О нем писали в «Новом времени»: «В иконах Семенова, блещущих чистотою письма и нежностью красок – и Васнецов, и Нестеров, и древняя манера Костромских и Владимирских монастырей, умело соединенные вместе. Своеобразное выделение контуров, достигаемое при помощи выжигания, и прекрасные византийские орнаментировки дополняют общую красоту его работ». Работа Семенова – большое распятие с фигурами Богоматери и Марии Магдалины – в правом углу были установлены Белградской церкви[72].

В Преображенской церкви в Панчево есть картины с религиозными мотивами, подписанные инициалами С. Г., которые, вероятнее всего, принадлежат кисти Георгия М. Семенова. Там же имеются еще три иконы с теми же инициалами[73].

Известной в стране была иконописная мастерская Е. Д. Долговой в Чуприи, выполнявшая заказы от сербских храмов. Ее работы есть в церкви в Модриче (Босния): иконы Воскресения Христова, св. Михаила Архангела; в церкви в Предевне (Старая Сербия): иконы на царских вратах.

Интересны работы Т. М. Челноковой: Феодоровской Божией Матери, Черниговской Божией Матери, св. Николая Чудотворца, св. Пантелеймона, св. Серафима Саровского.

Назову здесь имена С. М. Каменева, А. Н. Селянко, М. К. Генкеля из Земуна, В. Ф. Тимошкина из Белграда[74].

На постоянной белградской выставке-базаре можно было увидеть иконы св. Георгия и Богоматери (художник В. Пирожков), а также икону св. Саввы – (художник С. М. Каменев)[75].

Религиозные сюжеты присутствовали довольно часто и в творчестве художников-академиков, например, «Тайная Вечеря» у С. Ф. Колесникова, у архитекторов, в частности, В. М. Андросов в 1922 г. представил на выставку ряд полотен в полный рост для церкви в Летнаваце (80 км от Белграда). «Новое время» особенно отмечало изображение Николая Чудотворца[76].

О художниках-реставраторах не сохранилось много сведений (в основном – это некрологи), хотя вклад их в возрождение тех же храмов на македонской земле весьма значителен. Одним из них был Сергей Иванович Образков (Обрезков) (? – 17.04.1969, Санта-Барбара, Калифорния), выпускник Елизаветградского кавалерийского юнкерского училища, участник Белого движения, нашедший прибежище в Королевстве сербов, хорватов и словенцев. Обладая рисовальным талантом, он, с благословения Патриарха Варнавы, занимался реставрацией средневековых фресок и икон в югославских монастырях. После Второй мировой войны обосновался в США, где продолжал заниматься живописью. В частности, создал иконостас для православного храма в Монтерее (Калифорния)[77].

Среди художников-реставраторов сербской живописи известно имя Елены Владимировны Вандровской (урожденная Чарыкова) (18.06.1909, С.-Петербург – 24.03.2004, Белград). После окончания Харьковского девичьего института в г. Новый Бечей поступила и завершила Королевскую академию искусства и прикладного искусства в Загребе. Параллельно изучала историю искусства на философском факультете Загребского университета. По завершению учебы преподавала в школе. После войны работала в музее Воеводины старшим реставратором, а также выполняла работы, порученные Сербской Академией наук и искусств. Вскрывала первые пласты стенописи в таких монастырях, как Ново-Хопово, Крушедол, Месич. Занималась копированием

старинных фресок в Печской Патриархии. Вместе с французскими реставраторами расчищала живопись XI века в соборе св. Софии в Охриде. Совершенствовалась в реставрации в соответствующих центрах Рима, Парижа, Мюнхена, Вены, Москвы, Ленинграда... Написала 14 икон для иконостаса монастыря св. Параскевы Пятницы в Загребе. В создании икон, в частности, для русского храма близ Нью-Йорка, следовала старинному иконографическому письму[78].

Безусловно, не все эмигранты смогли увезти с собой семейные, родовые иконы. Поэтому на новой земле многие заказывали образа у различных живописцев. По стилю исполнения их можно достаточно условно объединить в две группы.

Профессиональные изографы в своих работах в основном придерживались идеи соединения византийской иконописной традиции с техникой западноевропейской живописи. По мнению исследовательницы Елены Межинской, в эту группу входят икона св. Милутина, написанная Степаном Федоровичем Колесниковым, а также «нестеровский лик» Иисуса Христа на фоне русского пейзажа, принадлежащий кисти Елены Андреевны Киселевой.

К другой группе относятся иконы, созданные художниками-любителями. «вопреки небольшой художественной ценности, в них ощущается сильнейшее религиозное чувство и эмоциональность». Некоторые из них подписаны: например, генералом Борисом Литвиновым, Ольгой Богорадовой[79].

Русские художники работали в различных областях, где требовались кисти и краски. Например, Леонид Михайлович Браиловский, Ананий Алексеевич Вербицкий, Владимир Иванович Жедринский, Владимир Павлович Загороднюк, много и плодотворно трудились в театре.

Из предыстории: сербская сценография испытала краткий взлет в начале XX в., опять-таки связанный с русскими именами. Тогда декоратор в результате художественной реформы переставал быть, грубо говоря, обойщиком, и вместе с режиссером становился равноправным творцом спектакля. Эта ответственная задача доверялась двум русским художникам Александру Ивановичу Андрееву и Владимиру Владимировичу Баллюзеку. Через них на белградскую сцену проникли идеи натурализма и символизма.

Первые постановки Андреева и Баллюзека в Белграде — «Макбета» и «Кориолана» (1912 г.) были связаны с идеями Крей-

га и Мюнхенского художественного театра в области инсценировки. Премьера «Макбета» представляла собой поворот в процессе модернизации белградской сценографии. Но балканские и Первая мировая войны прервали процесс. Народный театр вновь оказался в начале пути. Были необходимы новые талантливые художники.

Именно с деятельностью бежавших из «красной России» русских мастеров связан всплеск активности постановок сербских исторических драм, сценография которых требовала отличного знания сербской архитектуры и сербской старинной одежды. Будучи профессионалами, успешно сочетавшими традицию с современными формами, русские сценографы внесли свой вклад в развитие сербского театрального искусства[80].

Они начинали творить в Белграде, где еще людей косила «испанка» и тихо делал свое дело сыпной тиф. Но была свобода и энтузиазм творцов, вкладывавших свою энергию и талант в Сербию, в ее искусство и культуру.

Итак, страницы биографий избранных мной декораторов. Начну по старшинству. Леонид Михайлович Браиловский (23.05./04.06. 1868, Харьков – 06/07.07.1937, Рим). Учился на архитектурном отделении Академии художеств. Работал театральным художником в императорских театрах. В Малом театре его декорации можно было увидеть в 1911 г. в таких спектаклях, как «Горе от ума», «Плоды просвещения». В 1916 г. он в числе пяти ведущих театральных оформителя стал носить звание академик архитектуры. Его работы хранятся во многих европейских музеях. Эмигрировал художник в 1917 г. 24 мая 1921 г. Браиловский был вместе с женой Риммой Никитичной, также сценографом и художницей по костюмам, принят в состав Народного театра. Писал декорации к «Мнимому больному», «Фаусту», «Ричарду III», «Проданной невесте», «Евгению Онегину», «Манон», «Венецианскому купцу», «Пиковой даме», «Королю Лиру», «Царской невесте», «Найденышу» и др. Совместно с женой готовил «Шехерезаду» и «Кармен». Всего Браиловский оформил 17 спектаклей, из них 8 оперных и один балетный. В его декорациях присутствовал и цвет эпохи и «личная нота». В «Фаусте» его сценографию отличал экспрессионизм, создававший для сербского театра совершенно новое впечатление силы и свежести. Во всяком случае, его декорации служили наглядным подтверждением того, что в сце-

нографии есть место фантазии художника и не всегда нужно следовать реалистическим канонам[81].

В своей работе активно использовал сокровища средневекового искусства.

Так, в инсценировке «Найденыша» Б. Нушича (1923 г.) костюмы он заимствовал с фресок, что произвело сенсацию. Точнее, Браиловский использовал в своей работе исследования профессора университета Владимира Петковича и знаменитого сценографа Йована Биелича о сербском средневековом костюме во фрушкогорских монастырях[82]. Достаточно сказать, что костюм царя Душана был представлен в 1925 г. в Париже на выставке декоративного искусства. В 1925 г. уехал с женой в Италию. Судя по его прощальному письму директору театра Милану Предичу, опубликованному Ольгой Миланович, одной из причин могло стать устройство новой сцены, мешавшее проявить в полной мере Браиловскому свой талант. В связи с этим можно высказать предположение, что отъезд Браиловских из провинциального Белграда связывался с надеждами на Европу, на Италию, где в полной мере мог быть оценен и востребован их талант. Принял католичество. Много писал картин, посвященных Руси. Ценился в Ватикане. Погиб в Риме от случайной пули во время внутренней «разборки» фашистов[83].

Ананий Алексеевич Вербицкий (1895, Лебедин, Харьковская губ. – 1974, Герцегнови, Югославия). Сценограф в Народном театре в Белграде (1922–1946 гг.) и в Драматическом театре в Белграде (1952–1963 гг.) [84].

В его сценографии были поставлены такие спектакли, как «Еврейка» (1923 г.), «Лакме» (1923 г.), «Фра Дьяволо» (1924 г.), «Царство мрака» (1928 г.), «Счастье» (1933 г.), «Дикая утка» (1935 г.). Особенно много он работал после 1944 г., т. е. освобождения Югославии[85].

Работал Ананий Алексеевич в театрах Ниша, Нового Сада, Шабца, Титограда (совр. Подгорица), Цетинье, Котора, Тузлы[86].

Что еще? Вербицкий входил в еще довоенное белградское объединение художников К. Р.У.Г. (за этими начальными буквами скрывались слова – кисть, резец, уголь, готовальня).

Продолжая тему живописи, упомяну двух сценографов Ивана Кулева (Кюлева?) и Алексея Топорнина, трудившихся долгое время в Народном театре в Скопле.

О первом почти ничего не известно, но сам длительный срок работы (с 1922 по 1928 г.), свидетельствует о его профессионализме, которым были довольны в театре, отмечавшим его «интересные и изумительные» сценографии[87].

Второй, выпускник Строгановки, трудился в Скопле с 1929 по 1938 г. Достиг успехов в реализации мировой классики, особенно русской. Отличную прессу получили его работы в «Анне Карениной», «Преступлении и наказании», «Гамлете», «Король Ричард III»[88]. В следующем году Топорнин переводился в Сараевский народный театр[89].

Влияние русских художников-сценографов сказалось на творчестве молодых национальных талантов, из которых наибольшую известность получили С. Беложански, М. Денич, В. Маренич [90].

В Загребе короткое время творил сценограф Николай Васильевич Харитонов (09.12.1880, Ярославская губ. – 30.09.1944, Нью-Йорк), среди учителей которого был и Репин. Согласно сведениям исследовательницы русской эмиграции в Хорватии Татьяны Витальевны Пушкадия-Рыбкиной, он являлся автором сценографии к поставленной 28 июня 1921 г. опере Римского-Корсакова «Снегурочка»[91].

Немного о работе в Загребе выпускника московского училища живописи, ваяния и зодчества Павла Петровича Фромана (11.03.1894, Москва – ?), славного представителя известной театральной фамилии. В хорватскую столицу он прибыл в 1921 г. вместе с братьями и сестрой, известной Маргаритой Фроман, руководительницей балетной труппы. Тогда, в 1920–1930-х гг., основное влияние на русскую сценографию загребского театра оказывало творчество Леона Бакста и Александра Бенуа. Упоминаются еще Шагал, Ларионов, Рерих. Хорватский исследователь русской сценографии Дж. Ковачич ненавязчиво подчеркивает проступавшую у Фромана в оформлении спектаклей стилизацию «в традициях школы иллюстрирования детских сказок»[92]. Здесь довольно вспомнить и назвать имя Ивана Билибина, воздействие творчества которого заметно в «Сказании о невидимом граде Китеже» (поставлена 21 сентября 1935 г.), а также влияние Бенуа в «Петрушке»[93]. Однако блестящая исследовательница театральных работ Павла Фромана Марина Багарич утверждает, что все же «постановки Фромана нельзя рассматривать как простую компиляцию. В компиляциях всегда есть »слабые точки«, четко видны

«швы», неувязки, а у Фромана... этого нет. Поэтому будет точнее, если сценографские решения Фромана рассматривать как реинтерпретацию, удачное переоформление различных влияний и уже увиденного и наученного». У Фромана можно найти и некоторые элементы сецессии и символизма. Он оформляет «Петрушку» Игоря Стравинского 16 июня 1923 г., где чувствуются различные влияния, в частности, Бенуа, Бакста, Рериха, Билибина[94].

Исследовательница Магдалена Медарич в своем парижском докладе о русских мастерах искусства в Хорватии (2001 г.) подчеркнула, что Фроман для театра выполнил сотню макетов в сфере сценографии, сто эскизов для костюмов...[95]. Все это и позволило Павлу Петровичу Фроману остаться в истории театрального искусства Хорватии.

Порядочно времени – с 1924 по 1931 г. – Павел Фроман проработал в Народном театре в Белграде, где в его сценографии был поставлен ряд таких спектаклей, как «Борис Годунов», «Демон», «Жар-птица», «Петрушка», «Жизель», «Дон Жуан», «Орлеанская дева»[96].

Меньше осталось сведений о Василии Митрофановиче Ульянищеве (30.01.1887, Бобров, близ Воронежа – 11.09.1934, Любляна). Он пришел в искусство, оставив химию. Сначала занимался живописью в Воронеже, потом в Москве. Окончил училище живописи, ваяния и зодчества. До 1917 г. Василий Митрофанович жил и работал в Воронеже декоратором. В гражданскую войну он был офицером-артиллеристом у Врангеля. На новой славянской земле вернулся Василий Митрофанович к любимому занятию. В сезоне 1921/22 г. Ульянищев работал театральным художником в Сплите, потом – с 1922 по 1928 г. – в Народном театре в Загребе. Затем художник обосновался в Любляне. В частности, в столицах этих стран Ульянищев стал автором декораций к «Фаусту» Гуно и «Соловью» Стравинского. Успешно решал задачи, от которых отказывались его коллеги[97]. Добавлю, что в Загребе, где он преимущественно работал в сфере оформления драматических произведений, сохранились не все из его 77 работ[98]. Эта цифра только по столице Хорватии позволяет представить себе тот громадный объем работы, его вклад в искусство, которому он отдал жизнь. В Любляне его имя связано с такими операми, как «Князь Игорь» А. П. Бородина в 1930 г., «Сила судьбы» Дж. Верди в 1930 г.[99], «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова в 1931 г.[100], «Луиза» Г. Шарпен-

тье в 1931 г.[101], «Моряк-скиталец» Р. Вагнера вместе с О. Шестом в 1931 г.[102], «Фиделио» Л. Бетховена в 1931 г.[103], «Коштана» П. Коньовича в 1931 г.[104], «Кармен» Ж. Бизе в 1931 г.[105], «Робинзонада» Ж. Оффенбаха в 1932 г.[106], «Турандот» Дж. Пуччини в 1932 г.[107], «Пиковая дама» П. И. Чайковского в 1933 г.[108], «Самсон и Далила» К. Сен-Санса в 1933 г.[109], «Парсифаль» Р. Вагнера в 1933 г.[110], «Андре Шенье» Умберто Джордано в 1933 г.[111], «Галька» С. Монюшко в 1933 г.[112], «Катя Кабанова» Л. Яначека в 1934 г.[113], «Хованщина» М. П. Мусоргского в 1934 г. и в 1937 г.[114], а равно с опереттами, например, — «Фиалка Монмартра» И. Кальмана в 1931 г.[115], в джаз-оперетте «Эрика» Я. Грегорца в 1932 г.[116], упомяну и балет «Figurine» Л. Шафранека-Кавича в 1931 г.[117]

Уже известный Иван Иустинович Мельников, чей дом был своеобразный битольский мини-Монмартр, работал сценографом с 1946 г. почти до конца жизни в Битольском Народном театре, для которого сделал свыше 60 сценографий[118].

Пейзажистом, графиком, театральным художником, архитектором был Ростислав Дмитриевич Сазонов (1906, С.-Петербург — 19.10.1991, Нью-Йорк). В Белграде он закончил архитектурное отделение Технического факультета Белградского университета. Одновременно Сазонов учился в художественной школе у А. А. Вербицкого. Постигал мастерство техники акварели в архитектурном рисунке. Писал декорации. За оформление оперного спектакля «Снегурочка» в Белграде Ростислав Дмитриевич получил первый приз. Долгое время он работал театральным художником в Далмации и Черногории[119].

По воспоминаниям Р. В. Полчанинова, «Сазонову приходилось быть и художником, и архитектором, и строить школы, дороги, мосты... заведовал постройками в королевском имении где-то в Далмации»[120]. В послевоенные годы он жил в американской оккупационной зоне в Германии, был художником в беженском лагере. В 1947 г. эмигрировал в Марокко. С 1955 г. Сазонов в США. Везде художник продолжал рисовать[121].

Самым известным был Владимир Иванович Жедринский (30.05.1899, Москва — 30.04.1974, Париж), театральный художник, иллюстратор книг, карикатурист. В своей автобиографии он писал, что родился «в высокопоставленной чиновничьей семье, образованной, любящей искусство. Летом отец на даче рисовал акварели разных углов парка. Один из моих дядей был исключитель-

но талантливым пианистом, даже композитором. Мы поставили на сцене и одну написанную им оперетту, в которой я, десятилетний мальчик, имел свою роль. Поэт Апухтин и Чайковский тесно связаны в моих воспоминаниях с моими дядьями Александром и Димитрием. Они вместе учились и сохранили тесное приятельство. У Апухтина много стихов посвящено сельскому дому, в котором каждое лето отдыхала моя мать. В семейных архивах есть письмо Чайковского моему дяде Александру, в котором он описывает исполнение «Евгения Онегина». Таким образом, были известные семейные традиции для моих стремлений в мир искусства, которые укоренились в моем детстве. Любил рисовать. Родители, увидевши мою склонность, наняли преподавателя рисования. Всегда имел буйную фантазию. Сколько фантастических композиций нарисовал в своем детстве! И всегда с лицами. Мертвая природа меня не занимала. Гораздо охотнее пытался иллюстрировать, нежели рисовать. Однажды в Москве родители решили меня повести в театр. Тогда мне было семь или восемь лет. Давали Руслана и Людмилу Глинки, оперу, созданную по фантастическому рассказу Пушкина. Этот спектакль настолько меня поразил, что даже и сейчас еще помню, в какой лихорадке следил за диалогом Мертвой головы и Руслана, или полет волшебника Черномора под ритм славного марша Глинки. В 1917 г. в Москве завершил лицей. Решил стать архитектором. Поступил в Школу изящных искусств в Петрограде. Революция и пр. вынудили мою семью уехать в Киев, где стал учиться в Академии изящных искусств и на архитектурном факультете Политехнической школы. В первые два года в Академии познакомился с многими молодыми художниками, посвятившими себя театру. Так как и я был ненасытный любитель театра, решил окончательно оставить архитектуру и повернуться к живописи. Слушал проф. Жука, с живыми моделями и слушал графику ректора Академии Егора Нарбута. Среди моих приятелей в Академии был и Павел Челичев, с которым я навсегда остался связан. Параллельно работал в Комиссии по защите художественных предметов и исторических памятников, которая была под защитой Жоржа Лукомского, архитектора и историка искусства. Молодые студенты были должны искать по домам, квартирам и частным коллекциям и в новооткрытые музеи приносить каждый предмет, имевший художественную ценность. Так как мы были в революции, и я был член Киевского объ-

единения художников, которое входило в Комиссариат по культуре и искусству и как таковое принимало участие в декорировании города по случаю многих революционных манифестаций. Наступление, а потом отступление Белой армии вынудили мою семью и меня двинуться на юг. Так в 1920 г. я оказался в Югославии, в Сомборе. Нужно было найти заработок, чтобы выжить. Начал делать игрушки, а по кафанам (кафе. — *В. К.)* рисовать карикатуры. А после с группой молодых актеров образовал небольшую театральную труппу. С успехом показывали представления в одном кинотеатре. Я был декоратор, режиссер, актер, даже пел. Это было первое осуществление моих снов искусства. В тот же год художник Йован Биелич организовал выставку своих картин в Сомборе. Познакомились. Эта встреча дала мне возможность поступить декоратором в Народный театр в Белграде, где Биелич был шефом художников и декораторов»[122].

14 апреля 1921 г. Жедринский поступил в Народный театр. Первые годы он начал работать художником-декоратором, учился этому искусству у Леонида Браиловского и одновременно у Йована Биелича. Его дебют, хотя и анонимный, был связан с постановкой Ракитиным в 1921 г. «Ревизора». С первой самостоятельной сценографии 1924 г. в «Коппелии» Делиба до сценографии «Возвращение Кортеса» Шивица в Любляне в 1974 г. прошло 50 лет непрерывной творческой работы — примерно 400 оформленных им спектаклей. На его художественное созревание в межвоенный период повлияли несколько выдающихся белградских режиссеров — Юрий Ракитин, Михайло Исайлович, Бранко Гавелла, Йосип Кулунджич.

Так, с Исайловичем он работал в основном над пьесами Голсуорси, Душана Николаевича, Гашека, Шоу и др. В третьем десятилетии с Кулунджичем он ставил оперы «Саломею» Рихарда Штрауса, «Сорочинскую ярмарку» Мусоргского, «Женитьбу Фигаро» Моцарта. Много Жедринский работал в балете с Александром Фортунато, Игорем Васильевым и Маргаритой Фроман. В постановке С. Христичем «Охридской легенды» художник использовал элементы национального стиля.

В Белграде с 1921 до 1970 г. в качестве театрального художника он участвовал в 175 премьерах!

С середины 1927 г., пишет О. Миланович, Жедринский был постоянным сотрудником в одной из самых популярных и авто-

ритетных газет – «Политике», где был использован его талант художника. В 1941 г. художник переехал в Загреб. Потом была Словения. С начала 1950-х гг. Владимир Иванович примерно два десятка лет работал за рубежом, в основном во Франции. Создал себе имя и как автор рисованных литературных произведений, например, «Руслана и Людмилы». Эта своеобразная адаптация многих шедевров русской и мировой литературы, вероятно, служила для многих импульсом к оригинальному прочтению классических произведений.

Сотрудничал он и как художник-карикатурист в юмористическом журнале «Бух!!!»[123].

С 1926 г. Жедринский рисовал карикатуры для белградской «Политики». По мнению М. Медарич, его стиль можно охарактеризовать как шарж. Первая выставка его рисунков в этом жанре прошла в 1924 г. в Белграде. В 1987 г. также в столице Югославии была организована выставка его работ, а также был выпущен каталог с шаржами[124].

Жедринский считался лучшим иллюстратором в Королевстве Югославия. Им было проиллюстрировано около сотни книг, выпущенных югославскими издательствами.

Его графические работы были представлены на выставках в Софии и Праге[125].

На театральной сцене Загреба работал с 1937 по 1947 г.

И еще одно добавление о работе в Загребе и Любляне в послевоенное время. В хорватской столице Жедринский оформлял спектакли «Манон» (1954 г.), «Князь Игорь» (1955 г.), «Садко» и «Дон Жуан» (1957 г.)[126]. В столице Словении – «Дон Кихот» (1970 г.), «Царская невеста» (1971 г.), «Спартак» и «Хованщина» (1972 г.), «Борис Годунов» (1973 г.), «Возвращение Кортеса» (1974 г.)[127].

Еще отмечу, что Жедринский в послевоенное время пробовал себя и в режиссуре, поставив «Пиковую даму» на сцене Народного театра в Белграде, куда он приехал как гость из Франции[128].

В 1986 г. музей театрального искусства Сербии при участии аналогичных институций Загреба и Любляны организовал и провел ретроспективную выставку Жедринского-сценографа и художника по костюмам[129].

Свой вклад в оформительское искусство внес сын капитана торгового флота Владимир Павлович Загороднюк (31.03.1889,

Одесса — 1976, Сидней). По стопам отца он не захотел идти. Его увлекала живопись. Он завершил родное Одесское художественное училище. С 1910 по 1913 г. Владимир Павлович стажировался в Национальной парижской школе искусств, уделяя особое внимание скульптуре. Выставлялся Загороднюк в «Осеннем салоне». В годы Первой мировой войны художник воевал. В 1920 г., как и многие, он эмигрировал в Королевство сербов, хорватов и словенцев. В 1921 г. по рекомендации Леонида Браиловского, заинтересованного в создании мастерской, где выполнялись бы скульптурные элементы декорации из папье-маше, Загороднюк был принят в Народный театр в Белграде в качестве художника и сценографа. С сезона 1923/24 г. он начал самостоятельную деятельность в качестве сценографа: сделал сценографию к 19 драмам и 12 операм. С ним ставили спектакли режиссеры Феофан Павловский, Михаил Исайлович, Александр Верещагин, Бранко Гавелла, Юрией Ракитин, Момчило Милошевич, Зденко Книтл, Иосип Кулунджич, Радивое Веснич, Эрик Хецел, Велимир Живоинович, Мирко Полич. Лучшие работы Загороднюка связаны с постановками Исайловича, например «Смерть матери Юговичей» Иво Войновича (1924 г.). Сценография этой пьесы награждена золотой медалью в Париже на выставке декоративного искусства. Нужно отметить и его совместную работу с Бранко Гавеллой — «Лоэнгрин» Р. Вагнера (1926 г.) и «Генрих IV» Л. Пиранделло (1927 г.), сценография которых решена в манере от «реалистично-пластичной до фантастически театральной или условно стилизованной». В «Антигоне» и в «Юлии Цезаре» Загороднюк выступил и как художник по костюмам. С 1927 г. он много занимался декоративной скульптурой в строительстве, как и памятниками. Из его работ можно упомянуть две большие бронзовые фигуры у входов в бывший Ипотечный банк в Сараево и в такой же банк в Банялуке, а также многочисленные бронзовые рельефы в главной зале бывшего Ипотечного банка в Белграде. Владимир Павлович регулярно выставлялся в «Салоне архитектуры», был участником выставок группы К. Р.У.Г. В марте 1938 г. он успешно представил свои работы на первой выставке театральной живописи. Преподавал Загороднюк в Академии прикладного искусства, передавая знания своим ученикам. Не принявший ни югославского, ни советского гражданства, он в 1949 г. был изгнан из театра. Много лет спустя Владимир Павлович по завещанию

отписал все свои театральные эскизы театральному музею Сербии. «И после смерти он был с нами. Трогательно и больно для всех нас»[130], – писал один из тех сербов, которые помнили и ценили русский вклад.

Переходя к от сценографов к живописцам, следует сказать, что первая художественная студия в Королевстве ведет свой отсчет с Галлиполи. Там в «армянской лачуге» работала «художественная студия 1-го Армейского корпуса», которая потом возродилась в Белграде в 1922 г. как «Студия русских художников» в стенах Русского офицерского собрания.

В 1928 г. эта группа организовала первую русскую художественную выставку, открывшуюся 3 мая в павильоне Офицерского собрания Югославянских армии и флота при помощи полковника С. Тодоровича. В ней участвовало 28 русских художников, скульпторов, архитекторов, выставивших около 300 работ.

Тогда же было решено основать «Общество русских художников в Югославии», начавшее отсчет своей деятельности с 12 июня 1928 г. В мае в Офицерском доме белградцы уже могли посетить первую выставку русских картин. Причем, большую часть расходов по ее устройству взяли официальные власти Королевства, в частности, ее покровителем выступил министр просвещения Милан Грол. Там выставлялись А. Ганзен, М. Кузнецов, В. Пастухов, Е. Варун-Секрет, А. Лажечников, А. Биценко, С. Кучинский, А. Быковский, Е. Киселева-Билимович, Л. Ковалевская-Рыкк, Е. Андрич-Самонова; сценографы – А. Вербицкий, В. Жедринский, П. Фроман; скульпторы – С. Алисов, В. Загороднюк; архитекторы – В. Баумгартен, Р. Верховской, А. Папков. Свою художественную вышивку показала Елена Александрович, главный инициатор выставки[131]. В сентябре того же года в связи с конгрессом русских ученых, писателей и журналистов в Белграде была «устроена небольшая выставка» под названием «Югославия в изображении русских художников»[132].

Что еще можно сказать об Обществе? В 1928 г. оно открыло свою школу, в которую устремились многие – от гимназистов до инженеров. Вначале она располагалась в здании Академии наук, а в 1933 г. переехала в Русский Дом имени императора-мученика Николая II. Из ее учеников можно назвать имя Василия Резникова, получившего известность своими смелыми импрессионистскими работами[133].

В июне 1929 г. русские художники участвовали в югославянской выставке «1-го салона архитектуры современного направления» в Белграде[134]. На рубеже десятилетий русские художники, скульпторы, мастера прикладного искусства организовали уже упоминавшуюся группу К. Р.У.Г. в составе: А. Быковский, А. Вербицкий, В. Жедринский, В. Загороднюк, Л. Ковалевская-Рыкк, В. Лукомский, В. Предаевич, И. Рыкк (Рык?)[135]. С течением времени туда вошли Е. Варун-Секрет, С. Кучинский, Колп-Стелецкая (Колба-Селецкая О.), А. Биценко, Б. Пастухов, Бризворнов (?), А. Папков, В. Баумгартен, С. Колесников, Н. Исаев, Е. Самонова, П. Фроман[136]. В апреле 1930 г. они открыли свою первую выставку, в марте 1931 г. устроили вторую[137].

Добавлю, что Белград вобрал в себя немногих художников-профессионалов, большинство предпочло Париж — столицу мирового искусства. Может быть, это было и естественно, иначе главный город Королевства «лопнул» бы от переизбытка живописцев, ссорящихся из-за клиентуры. И кого же можно назвать из «академиков» и любителей?

Вначале несколько имен и судеб.

Степан Федорович Колесников (11.07.1879, с. Адрианополь, Славяносербский уезд, Екатеринославская губерния — 05.1955, Белград). Этот крестьянский сын с детства увлекался «бумагомаранием», что в деревенской среде сразу отличало от остальных детей. Первые «уроки» письма он получил от заезжих изографов. «В 1896 г. его рисунки были взяты на Нижегородскую выставку, после чего от земства ему была назначена стипендия»[138]. С 1897 по 1903 г. он стал учиться в Одесском художественном училище у Г. Л. Ладыженского и К. К. Костанди (по др. данным: у А. А. Попова[139]). Его новыми друзьями стали Исаак Бродский и Митрофан Мартыщенко (получивший позднее отцовскую фамилию Греков). Окончание училища по первому разряду дало ему право в 1904 г. поступить без экзаменов в Высшее художественное училище при Императорской Академии Художеств в Санкт-Петербурге. Среди его академических учителей был Илья Репин, оставивший самые лестные воспоминания о мастерстве своего бывшего ученика.

К этому времени у него в браке с Ириной Федоровной Попандопуло, которую он «увел» от Мартыщенко под страхом убить ее и соперника, родилась дочь Люба. Как вспоминала Л. Ф. Гейрот, у художника был весьма непростой, увлекающийся, можно ска-

зать, характер. Достаточно напомнить, что в 1905 г. он принимал участие в студенческом движении, но потом превратился из революционера в монархиста. В этой смене убеждений свою роль сыграли успехи на выставках, подарки...[140]

В 1909 г. его картина «Весна», ранее награжденная в Академии Художеств, была удостоена большой золотой медали и на международной выставке в Мюнхене. Ее сюжет прост: «Поперек картины – река, направо, на склоне высокого берега – пласты снега. Над водой – бурные ветки кустов. На другом берегу кое-где деревья и остатки снега. Небо облачное, хмурое». За свою «русскую жемчужину» он получил благодарность правительства, а от Николая II «золотой портсигар с неотшлифованной верхней крышкой как слиток золота, в левом углу на крышке был отшлифован небольшой круг, посредине которого был крупный бриллиант карата 2-3, с расходящими от него лучами и подпись: «Да будет твоей путеводной. Николай II»»[141]. Добавлю, что излюбленными темами у него были ранняя весна и поздняя осень. Причем, «деревья у него, – вспоминала Л. Ф. Гейрот, – всегда бывали какими-то особенными, со своеобразным переплетением ветвей»[142].

В том же году имело успех и полотно «В старой усадьбе»: «На переднем плане изображены стволы обнаженных деревьев; тени от них падают влево, на снег и на прогалины. Далее, вглубь, направо, виден каменный забор, а за ним строения. Небо облачное с голубыми просветами». За него Колесников получил право на стажировку за границей. Он поездил по Бельгии, Франции, Германии, Сербии, Болгарии[143].

Стал членом парижского международного художественного общества «Леонардо да Винчи».

Сербка Соня Маричевич, блестяще защитившая в 2008 г. кандидатскую диссертацию «Творчество С. Ф. Колесникова в контексте художественной культуры русской эмиграции в Югославии в период между двумя мировыми войнами» и отснявшая документальный фильм о его жизни и творчестве, нашла в совсем «не художественных» «Биржевых ведомостях (6 ноября 1912 г.) следующий отзыв о художнике: «... поэт половодья и тающих снегов, тихих русских вод, русской распутицы и хаотической, но какой-то бодрой весны». И каждый, кто видел или увидит картины Колесникова, может полностью согласиться с этими словами.

В 1912 г. С. Ф. Колесников организовал свою экспедицию в Азию, Туркестан и Монголию для художественных, этнографических и археологических целей. После двух лет работы вернулся в Петербург, привезя богатейший материал, и организовал две огромные по количеству выставленных полотен выставки в обеих столицах. Большинство картин было распродано по музеям и частным коллекциям[144]. Его пейзажи, вспоминала Л. Ф. Гейрот, были «залиты знойным солнцем, небеса изумительно лазурные, зелень яркая... сарты смуглые в пестрой одежде»[145]. Любители высокого искусства, не обладавшие достаточными средствами, могли довольствоваться репродукциями в расходившейся по всей России «Ниве»[146].

В 1914 г. он стал академиком живописи.

На картинах Колесникова нашла свое отражение и Великая война. В частности, много батальных сюжетов кисти художника можно было встретить в журнале «Огонек»[147].

После революций 1917 г. художник, как и многие, покинул Россию.

С 1920 г. Степан Федорович осел в Сербии, откуда была родом его мать. Вначале никому здесь не известный сорокалетний художник был вынужден, как пишет С. Маричевич, работать грузчиком на железнодорожном вокзале. Но он продолжал верить в свою звезду и не бросал кисти: в витрине одного из книжных магазинов, он выставил две акварели с предложением писать на заказ. Колесников быстро снискал известность, вошел в моду.

В январе 1922 г. белградцы уже смогли посетить его выставку картин. Там экспонировались полотна под незатейливыми названиями как «Село Всехсвятское», «Базарный день на Волге», «Разлив», «Помидоры», «Тает снег», подтверждавшие славу замечательного колориста. Выставлялись и портреты, например г-жи Юреневой. На обозрение публике были представлены и картины иного характера: «Тайная Вечеря», полотна с изображениями святых в полный рост для церкви в Летнаваце (архитектор Андросов), в 80 км от Белграда. Особенно отмечалось прессой изображение св. Николая Чудотворца. Ко времени открытия выставки он написал в Сербии около 100 картин и 20 уже успел продать во время ее работы[148].

Пользовалась популярностью у недавних жителей России и у строителей Великой Сербии картина, написанная Колесниковым

по идее М. Г. Шевича. На левой стороне полотна — Россия под большевиками, на правой — цветущее Королевство сербов, хорватов и словенцев, в центре — будущее воскресение славянства[149].

В своем письме к Репину от 2 февраля 1925 г. Колесников писал о приютившей его стране и своих успехах: «... Я брошен судьбою в Белград (Сербия) и вот уже 4 $^1/_2$ года работаю здесь: написал плафон в оперном театре, около 80 квадр. метр. (Мифологическая фантазия), написал 17 панно больших для Палас-отеля, написал 8 панно для зала заседания в банке в Белграде, в 21 году устраивал свою выставку, было 97 номеров (картин — *В. К.*). Очень успешно прошла и морально и материально, а сейчас, т. е. 2 февраля, по желанию Его Королевского Величества, устраиваю выставку на 3–4 дня в королевском дворце для их Величества. А вообще готовлю свою выставку на ноябрь месяц в Белграде довольно большую (около 200 номеров). Есть несколько вещей довольно больших по размерам... Работаю очень много и только в любимом труде нахожу облегчение и временно забываю свою тяжкую болезнь — беспредельную тоску по Родине. Верьте мне, глубокоуважаемый Илья Ефимович, я обласкан в стране близкого нам народа — сербов, и тепло мне и моей семье (которую я с трудом отыскал в Египте в 20 году), но я страдаю, болит душа, как только оставляю палитру и кисти. Та колоссальная продукция и энергия остается вне моей родины и не отдается мною моей родной земле. Но, Бог милостив, я жду»[150].

В ноябре 1925 г. состоялась упомянутая выставка Колесникова, разножанрового характера. Здесь и картины, сюжеты которых связаны с недавним боевым прошлым сербов, такие, как полотно «За отечество на Каймак-Чалане» [151]. Соня Маричевич отыскала на эту картину весьма любопытный отзыв, опубликованный в том же году в газете «Вечернее время»: «Колесников является единственным из всех иностранных художников, живущих у нас, который смог создать наш пейзаж, но Колесников пошел и дальше; он вошел в нашу историю, он передал то, что ни один из наших военных художников до сих пор не передал и вряд ли передаст, он передал Каймакчалан, он передал это как брат, понимающий страдания своего брата, такая картина нам была нужна и вот теперь она у нас есть». Ее сюжет связан с тяжелейшей битвой в сентябре 1916 г. сербской армии с болгарами на Салоникском фронте, близ Битоли. В ней они проявили чудеса героизма, в итоге освоив «не-

освоимую» горную вершину Каймакчалан, имевшую стратегическое значение. Само полотно с изображением поля битвы с разбросанными мертвыми телами и кружащими над ними стервятниками выдержано в русской традиции батальной живописи и несколько напоминает знаменитую картину Виктора Васнецова, которую можно увидеть в Третьяковке.

Экспонировались полотна, на которых можно было любоваться безыскусной жизнью и красотой природы – «На дороге Сараево – Мостар», «У Прилепа», «Осень около Лукова» (близ Заечара). Были представлены и среднеазиатские воспоминания: «Тигр в горах Тяншана», «Туркестанские сарты», «В Туркестане». Непременными были и картины, посвященные ушедшей России: «Соперницы» – сцена из малороссийской жизни, «Водяная мельница», «Утром», «Рыбак», «Курская губерния», «В Виленской губернии», «У церковной ограды»[152]. Репин в письме к Колесникову от 21 октября 1926 г. чертил стремительные строки: «Я так очарован снимками с Ваших чудесных картин!.. От восторга у меня язык прилип к гортани... Ваши картины чудо! Какой размах! Какая кисть! И сколько вкуса!..»[153]

Конечно, Илья Ефимович всегда был щедр на похвалу, даже чрезмерен в своих восторгах. Но о Колесникове в его высказываниях нет преувеличений. Надо просто смотреть его картины. Один из шедевров художника, которые я видел, – это «Летний луг». На сравнительно небольшом куске фанеры (38,5 х 52, 4) на переднем плане изумительно свежая зелень луга с вкраплениями маков и головок белых цветов, на втором – небольшая темно-зеленого цвета рощица, возможно тянущаяся вдоль воды с фиолетовым оттенком. Правда, немного смущает темно-синий цвет, запутавшийся в ветвях деревьев. Это не голубой проблеск неба, а что-то другое. Картина с ее простым сюжетом дарит впечатление свежести и в то же время какой-то тайны, проглядывающей в холодной синеве воды.

Будучи модным художником, Колесников имел обширную клиентуру, вкладывавшую деньги в «картинную недвижимость». На его полотнах были не только русские традиционные мотивы с церквами, но и сербские пейзажи, сербские святые, зарисовки балканской природы. «Люди, изображенные на картинах, на фоне пейзажей – это крестьяне, рыбаки, нищие. ...любил писать портреты стариков с морщинистой кожей»[154].

В его жизни и творчестве случались и чудеса или необъяснимые явления. Просматривая сербскую прессу, Соня Маричевич обнаружила в одной из белградских газет небольшую заметку «Лик императора Николая II в сербском монастыре св. Наума» (от 11 августа 1927 г.). В ней рассказывалось о том, что художник, приглашенный для росписи храма, задумал написать на стенах лики 15 святых в 15 овалах. 14 изображений были написаны без труда, а последний овал оставался незаполненным. Однажды, когда Колесников вошел в церковь, купол которой прорезывали лучи заходящего солнца, он внезапно увидел, как в пустом овале появилось изображение Николая II. Под влиянием увиденного художник и вписал в последний овал лик последнего русского царя-страстотерпца. К настоящему времени нахождение всех этих овалов с ликами неизвестно.

Цена на его картины были высокими, особенно после того, когда он, как уже упоминалось, расписал потолок – композиция «Богиня Талия на квадриге» – в обновленном Народном театре. Правда, в 1941 г. во время немецкой бомбардировки Белграда 6 апреля его живопись серьезно пострадала, впоследствии была реконструирована.

Причем сам художник довольно критично относился к своим работам.. В письме к Репину от 12 августа 1929 г. о своем путешествии по стране он писал: «... Много месяцев я провел в южной части Балканского полуострова – Македонии и Албании. Чрезвычайно живописный и какой-то особенно дикий край, конечно, дикий в смысле природы, когда углубишься в горы и долины, то так и кажется, что вот, вот тебя окружит первобытная, косматая порода людей, а потому и кладет эта природа на современное население невероятно загадочный и мистический облик в костюме, и в характере, в образе жизни и в манере говорить. Работаю, как всегда много, иногда хорошо, когда очень плохо, но больше плохо, чем хорошо, а это приносит постоянное, почти постоянное душевное страдание, трепетное ожидание результатов работы, потом чувство обиды и досады, почему-то всегда думаешь лучше, чем пишешь, но надежда всегда спасает, всегда убежден, что вот теперь напишу, следующее так уж не так, как предыдущее, и так бесконечно, всегда кому-то угрожаешь тем, что следующая работа будет именно то самое, что хочу написать, а неумолимое колесо вертится без остановки»[155].

Безусловно, русского художника и его картины воспринимали по-разному. Одни называли за его творческую плодовитость «фабрикантом картин» (примерно 6 000 картин, эту цифру приводит Соня Маричевич, основываясь на утверждении самого художника), забывая Рубенса, Гойю, Тициана. Другие видели в его картинах выгодное вложение капитала. Третьи, как один из самых известных и знаменитых мастеров кисти Пайя Йованович, считали его «самым лучшим современным югославским художником». Последнее десятилетие своей жизни Колесников страдал от болезни Паркинсона и «было настоящее чудо как он мог ухватить кисть, но он работал не ради денег... а потому, что его талант не давал ему покоя». После его кончины один из почитателей его таланта, Божо Божич, риторически вопрошал недоброжелателей Колесникова, почему в Югославии подделывают только его живопись, почему люди за «Колесникова» готовы платить десятикратную цену?[156]

Многие его картины «разлетелись» по свету, что-то осталось и для Белграда нынешнего, XXI века, и для Москвы, России, в которой он опять вызывает восхищение своим мастерством. Кстати, зимой 2009 г. в магазине на Тверской, что рядом с памятником князю Юрию Долгорукому, я увидел одну из картин Колесникова. Его «Прачка. Зима» (картон, смешанная техника) стоила примерно 35 тысяч долларов. Дороговато. Но колорит потрясающ: темноватый от сумерек снег, на переднем плане удаляющаяся фигура крепко сбитой женщины в синей юбке с белыми горошинами, поверх жакета полушалок с кистями и красной каймой. С одной руки свешивается пук белья, другой тянет легкие изящные санки с выстиранным цветным платьем.

Что еще? В Белграде он слыл «знаменитым русским художником» как надписывал на конвертах к нему Репин.

Кстати, вместе с Колесниковым у него училась и Елена Андреевна Билимович (28.10.1878, Воронеж – 08.07.1974, Белград), о которой Илья Ефимович в письме от 21 октября 1926 г. писал такие строки Степану Федоровичу: «... вот что удручает: как она при ее фундаментальном таланте, так не верит в себя и так не производительна, и мы о ней ничего не знаем!!!!!! Подымите ее до облаков и заставьте летать! Летать! Летать!»[157] Однако было не так просто «летать». В 1929 г. в письме от 12 августа Колесников писал Репину, что «Елена Андреевна Киселева ничего не пишет, дети ее захватили»[158].

Судьба этой женщины могла бы послужить основой для романа с грустной концовкой.

Елена родилась в семье учителя математики реальной гимназии Андрея Киселева, автора знаменитого учебника по математике, и его супруги Марии Эдуардовны (в девичестве – Шульц). В 1890 г. девочка пошла в гимназию сразу во второй класс, закончив ее с золотой медалью. В 1897 г. уезжает в Санкт-Петербург и поступает на математическое отделение Бестужевских курсов. Потом она подхватила тиф, и врачи запретили умственные занятия. С математикой было покончено. Тогда появилась новая страсть – живопись. Осенью 1898 г. Елена Андреевна была принята в императорскую Академию художеств. Завершив обучение в 1907 г. по классу Ильи Репина, она в 1908 г. поехала в Париж на стажировку.

Веселая и свободно-любовная Лютеция стоила ей мужа (Николай Черный-Перевертанный), женившегося на некоей русской балерине, но дружба осталась. К парижскому периоду относится ее автопортрет «У себя», удостоенный позднее премии имени А. И. Куинджи. У этой картины есть прекрасный словесный портрет от тонкой ценительницы и знатока творчества русских художников на Балканах, Сони Маричевич. Она пишет: «Е. А. Киселева изобразила себя в ярких декорациях своего дома. Широко распахнутые двери, красные стены с яркими живописными полотнами, фигура самой художницы в синем платье с широкой пышной юбкой и плаще. Поворот фигуры и осанка, высокая прическа и улыбка на лицо... говорят зрителю о невероятном жизнелюбии художницы. Этот портрет полон энергии, счастья, молодости и красоты».

После двух лет Елена вернулась в Россию. Продолжила рисовать в традиции «передвижников» и «мирискусников». Выставлялась успешно в России, Германии, Италии. В 1910 г. она стала первой из женщин членом общества архитекторов-художников. Еще раньше, в 1908 г. ее выбрали в члены Академии художеств Франции, в 1911 г. – Италии. В 1913 г. художница написала еще один изумительный портрет «Маруся», который можно увидеть сейчас в Воронежском музее. На картине изображена молодая черноволосая красавица с беломраморным лицом и с янтарным ожерельем вокруг шеи. На ней темно-синее платье и просторная накидка смешанных белого и розового или красноватого цветов. Сочетание красок изумительно. Немного напоминает Серова. Недаром Киселева первой из женщин России была удостоена Академией

художеств пенсионерства, т. е. поездки для совершенствования за границу. Позднее, уже в эмиграции, Елена Андреевна напишет: «Я всегда была портретисткой и страстно любила изображать красивых, интересных женщин».

В годы германской войны прибыла в Одессу, встретила известного математика житомирца Антона Дмитриевича Бич-Билина Билимовича, с которым связала свою жизнь. В 1920 г. они с сыном покидают Одессу и приезжают в Сербию.

Чувство благодарности за гостеприимство и симпатии к братьям сербам отразилось в рисунке Киселевой. На фоне панорамы Белграда молодой смуглый сербский крестьянин с крючковатым носом в народной одежде сердечно протягивает руку русскому, к которому прильнула белокурая девочка с косичками.

4 сентября 1923 г. после развода с первым мужем, она венчалась с Антоном Дмитриевичем и взяла второй фамилией фамилию мужа, став Киселевой-Билимович. А 25 сентября священник Петр Беловидов и дьякон Владислав Неклюдов крестили их сына.

Живопись все больше уходила в прошлое. В письмах к воронежской исследовательнице М. И. Луневой, открывшей для России Елену Андреевну Билимович, есть такие строки: «Я согласна, что я была очень одаренная художница в свое время, но это как-то стерлось, заглохло», «Жизнь давно забрала меня всю целиком, и художницей я была как-то сбоку, в стороне. А главное была очень сложная, трудная жизнь. А тут революция, война, беженство. В это трудное время у меня создалась новая семья, родился сын, где уж тут было думать о художестве». «Временами, когда было легче, когда жизнь успокаивалась, возвращалась возможность мне вспомнить, что я могу взять кисть в руки», «Мой муж слишком большой ученый, совершенно поглощенный своей наукой и своими работами, не мог помогать мне в ведении хозяйства и в воспитании сына. Все было на мне», «У нас много людей, бывало, жили, что называется »открыто«, но никто не интересовался художницей Киселевой», «Но иногда, когда что-нибудь исключительно меня воодушевляло, я снова бралась за кисть, таким образом, получилось несколько хороших портретов, но уступающих »Марусе«», «Со стороны сербских художников замечена не была – здесь направление очень новаторское, а наша старая манера слабо ценится», «В эмиграции было, конечно, очень трудно и не до живописи. А когда мы стали на ноги, было уже поздно. Восторжествовало но-

вое направление в живописи, и я стала не нужна, или я так чувствовала для себя». К этим грустным размышлениям могу только добавить, что творчество Елены Андреевны нашло своих поклонников на родине.

А тогда, в эмиграции, она по мере сил принимала участие в выставках с картинами «Портрет госпожи Ковалевской», «Портрет поэтессы Журавской», «Портрет Петра Струве» и пр. Занималась и иконописью: упомяну «нестеровский лик» Иисуса Христа на фоне русского пейзажа.

И все же больше сведений о светской живописи. Так, я нашел отзыв из «Нового времени» о работах Елены Киселевой-Билимович, экспонированных в мае 1928 г. на выставке объединенных русских художников:

«Очаровательны »Крестьянские девушки« Киселевой. Русский Север смотрит с картины во всей свежести своего колорита. Сидят на скамье в ряд деревенские красавицы в красных юбках, и у каждой – свое лицо и движение. Что-то «малявинское», но смягченные, умиротворенные и выписанные». Потом были и другие выставки.

Казалось, жизнь только будет радовать. Сын женился. Можно больше времени отдавать живописи, но вмешалась Вторая мировая война. Пришло время страданий. Сын Арсений и его жена в 1942 г. были увезены в Германию.

Вернувшись в 1944 г., Арсений тяжело заболел и ушел из жизни. Мать решила тогда проститься со своей радостью, бросив живопись. Последним рисунком был «Син на одору» («Сын на одре»), который до своей кончины держала у себя в комнате. Во время кремации был сожжен и этот последний рисунок.

Муж умер в 1970 г.

Сама, осудив себя на вечное молчание, находя утеху в саду с розами, Елена Андреевна ушла из жизни через несколько лет, завещав картины родному Воронежу[159]. В 1969 г. в Воронеже состоялась первая выставка, посвященная 90-летию со дня ее рождения. Потом музей приобрел ряд картин художницы у коллекционеров, получил картины в дар от автора. В 1974 г. в музее был организован отдельный зал, где были выставлены несколько десятков ее произведений[160].

Еще несколько имен и судеб художников и их картин.

В 1926 г. в зале клуба югославянских журналистов состоялась

первая выставка А. И. Лажечникова, ученика А. А. Кисилева и А. И. Куинджи, близко знавшего Левитана, с которым ездил на этюды. Тогда белградские ценители прекрасного могли увидеть такие его полотна, как «Раба», «Дубровник», «Сплит», «Великий Бечкерек», «Аллея в Турецком Бечее», «Родные дали»[161].

Кто же он был? Александр Иванович Лажечников (1872, Москва – 18.10.1944, Велики Бечкерек), внук Ивана Ивановича Лажечникова, автора исторических романов, когда-то имевших шумный успех. После окончания императорской Академии художеств он стал учиться в Археологическом институте. В 1920 г. Александр Иванович прибыл в Королевство. Зарабатывал на жизнь в школе: с 1923 по 1941 г. в Великом Бечкереке Лажечников преподавал рисование в гимназии. Вошел в группу «великобечкерекских импрессионистов», куда входили Биценко, Шелоумов, Карпов, Михайловский. С 1921 по 1940 г. у него было пять персональных выставок. В 1921 г. художник, вероятно, по заказу, создал «требуемую» композицию на популярную тему «Братство Югославии» для интерьера городского филиала Сербского кооперативного банка. Писал Лажечников портреты, миниатюры, пейзажи Адриатики, Македонии, Словении, Баната. В Белграде он начал выставляться с июля 1926 г. (вернисаж в Югославском клубе журналистов). С 1928 г. Лажечников регулярно участвовал в коллективных выставках русских художников в Белграде. А в военном 1941 г. художник совершил смелый поступок: отказался написать портрет одного из нацистских вождей по требованию местных властей. Поплатился он малым: отправили на пенсию. В 1944 г. Александр Иванович открывал последнюю выставку русских художников в Белграде. Не забывал и свою археологию: после его смерти были найдены написанные, но не изданные работы по археологии в России. В 1962 г. его жена Ольга Лажечникова отвезла в СССР свыше ста полотен своего мужа[162].

Лукомский Иван Степанович (16/28.10.1897, Славянск, Харьковской губернии – 28.10.1965, Белград), живописец, скульптор, педагог и... «путешественник». Летом 1917 г. двадцатилетним юношей он уехал с друзьями из «свободной России» в путешествие по Европе и Африке. В 1919 г. он оказался в Турции, откуда уже со статусом беженца перебрался в Королевство сербов, хорватов и словенцев. В 1925 г. Лукомский окончил королевскую художественную школу. Как и многие его товарищи по ремеслу, он

зарабатывал на жизнь преподаванием рисования: учил детей в мужских гимназиях Скопле и Крушевца. В 1929 г. Иван Степанович принял югославское подданство, что позволяло упрочить положение в школе. Работая преподавателем, он не бросал и свою любимую живопись. Более того, Иван Степанович стал одним из основателей Объединения художников Моравской области: участвовал в его выставках с пейзажами и натюрмортами. В 1943 г. Лукомский «ушел в лес», в партизаны. После освобождения Крушеваца Ивана Степановича новая власть назначила его, как интеллигентного человека, а главное, проверенного войной, на пост директора городского театра. Правда, в 1946 г. Лукомский переехал в Тузлу, затем в Биелину, где вернулся к старой профессии учителя рисования в гимназии и в педагогическом училище. Что еще сохранила о нем память? Лукомский вылепил бюст своего собрата по цеху художника Д. Васильева (надгробие на кладбище в Крушевце), создал памятник красноармейцам — освободителям Крушевца[163].

Петр Петрович Сухачев (1886, местечко Новоуколово — 1967, Оаквилл, провинция Онтарио, Канада). Известно, что он получил художественное образование еще в России. После 1920 г. Петр Петрович, участник Гражданской войны, эмигрировал в Королевство сербов, хорватов и словенцев и осел в Хорватии или в «Новой Сербии», как тогда называли эту недавно присоединенную страну сербы, строившие Великую Сербию. Продолжил учебу Петр Петрович в Королевской академии искусств в Загребе. Потом, как и все, он работал со 2 сентября 1926 г. учителем рисования по контракту в гимназии г. Бихача, в этом «медвежьем углу» Королевства. В свободное время Петр Петрович продолжал рисовать: выставлял свои работы в Русском доме в Белграде. Сухачев был одним из тех, кто расписывал здание Народной Скупщины в Белграде, писал фрески в нескольких православных храмах. Новую власть Сухачев, как и большинство старых русских «эвакуантов», не желал признавать. Поэтому в 1945 г. он вновь стал беженцем, попал в лагерь перемещенных лиц в Западной Германии. Потом Сухачев выехал в Абиссинию, семь лет занимался росписью церквей, дворца негуса и его трона. С 1957 г. художник обретался в Канаде, где приобрел известность в сфере религиозной живописи и как портретист[164].

Василий Петрович Антипов (02.02.1889, С.-Петербург — 21.08.1968. Лесковица, Славонски Брод) получил художественное

образование в Северной Пальмире. Судя по исследованию М. Медарич, прибыл в Королевство, точнее, в Славонский Брод в составе труппы Федора Щукина, работавшего в мирной России режиссером севастопольского театра. Однако гастроли провалились, что было редкостью, и труппа, в которой Антипов работал сценографом, распалась. Каждый был волен выбирать свою дорогу: Антипов предпочел остановиться в Славонском Броде: там получил работу в местном музее, занимался оформлением этнографических и археологических экспозиций. Благословенный музей приобрел и ряд его живописных работ, связанных со славонскими пейзажами, городом, его историей[165]. Могу только здесь добавить, что его биография еще полна белых пятен. В частности, в конце 1920-х гг., как будет позже сказано, он работал сценографом в столице Королевства. И что его заставило приехать, а потом покинуть Белград, пока неизвестно. Антипов не смог нигде прочно «зацепиться», поэтому был вынужден вернуться к твердому заработку, рутинной работе и к провинциальной жизни.

Кучинский Сергей Иванович (10.09.1886, у Т. В. Пушкадия-Рыбкиной указан октябрь, Екатеринослав, совр. Днепропетровск – 07.07.1969, Риека, Хорватия). В 1905–1913 гг. он учился в Московском училище живописи, ваяния, зодчества, что на Мясницкой. Параллельно занимался на юридическом факультете Московского университета, что было, видимо, связано с требованиями отца, не видевшего «в художничестве» особого толка. Но связь с искусством у сына оказалась сильнее. В 1913 г. Сергей Кучинский выставил свои работы в первопрестольной. Потом начались войны, и наступило время выбора: «Кто не с нами, тот против нас». И Кучинский сделал его, покинув в 1920 г. «большевистскую» Россию и обосновался в Белграде. С 1920 по 1946 г. Сергей Иванович работал сценографом на театральных подмостках столицы и подрабатывал преподаванием рисования в 1-й русско-сербской мужской гимназии (1924–1944 гг.). Правда, у Т. В. Пушкадия-Рыбкиной указано, что вел преподавательскую деятельность с 20 сентября 1923 по 2 сентября 1944 г. Что еще? Писал Кучинский пейзажи, натюрморты, портреты. Был оформителем многих спектаклей Русских театров, а также столичного Народного театра в Белграде. Участвовал в 1-й выставке объединения русских художников в Королевстве СХС (1928 г.), в Большой выставке русского искусст-

ва (1930 г.), в Выставке Русского художественного общества (1933 г.). Выставлялся и в 1-й и 2-й периодических выставках русских художников (1937/38 и 1939 гг.). В 1940 г. Сергей Иванович провел персональную выставку картин в стиле постимпрессионизма. В 1945–1946 гг. он работал сценографом Народного театра в Белграде. В 1947 г. Кучинский переехал в Риеку, где встал во главе художественной части местного народного театра. В его сценографии были, в частности, поставлены «Шехерезада», «Борис Годунов», «Пиковая дама», «Евгений Онегин», «Бахчисарайский фонтан», «Ревизор», пьесы К. Гольдони и Л. Пиранделло для итальянского театра. В 1953 г. он участвовал в 1-й сценографической выставке и выставках Общества художников Хорватии (1952–1968) в Риеке. Персональные выставки художника прошли в 1953, 1961, 1964, 1965 гг. В 1965 г. Кучинский посетил Москву, сделал ряд зарисовок старой и новой Москвы, которые представил на выставке «Москва-Риека – две любви» (Риека, 1965)[166].

Сергей Николаевич Байкалов-Латышев (1905, Харбин? – 9.04.1983, Сан-Рафаэль, Франция) родился в офицерской семье. Детство он провел в Харбине. Семи лет Сергей надел форму, став воспитанником харбинской Школы-Приюта Его Императорского Величества Наследника Цесаревича Алексея Николаевича для детей офицеров Заамурского округа пограничной стражи. В военном 1914 г. Сергей переехал в Киев, где продолжил обучение в Киевском Владимирском кадетском корпусе. Потом, в 1920 г., был сводный Киево-Одесский кадетский корпус в Сараево и увлечение рисованием, озорными графическими портретами своих преподавателей и воспитателей. Талант к живописи у него не случаен, если вспомнить, что родным братом его матери был председатель Петербургского общества куинджистов Яков Иванович Бровар. Но, вероятно, Сергей к своему дарованию не относился серьезно. В Белградском университете он сменил два факультета, технический и философский, прежде чем вновь вернулся к живописи. Дебютом стали открытки с изображением характерных типов столичных улиц: разносчиков, пильщиков-албанцев, чистильщиков сапог и пр. Брали их в киоски неохотно, в одном даже обругали, сказав, что его рисунки просто позор для Белграда: выручили немецкие летчики, раскупившие все! Спустя много лет он издал альбом «Типы старого Белграда», получивший отличную критику и прессу. Но до этого было очень далеко. Как вспоминал

сам художник, его «соблазнителем» стал Николай Тищенко, сотрудник юмористического журнала «Ошишани Јеж» («Остриженный Еж»). С его помощью Байкалов-Латышев опубликовал там несколько своих рисунков, а потом, по совету «Слона» (кадетское прозвище Тищенко), записался на вечерний курс рисунка сербского художника Добровича. Учился Сергей у многих. Здесь можно назвать школу академика живописи Младена Йосича, как-то сказавшего небольшую, но очень яркую речь: «Господа! Вас здесь около ста, мечтающих стать художниками. У вас есть одно общее — это то, что вы все немножко »тронутые«... Но выбьются в художники двое-трое. А остальные потонут». Сергей «выплыл». Как вспоминал он дальше, многому его научил своими рисунками академик живописи Любомир Йованович, блестящий рисовальщик карандашом. Из русских художников Байкалов-Латышев с благодарностью отмечал Колесникова, советы которого «всячески старался использовать», а также мариниста Сосновского, оказавшего на него влияние своим «письмом» моря. О художниках моря Байкалов-Латышев, ставший позднее сам блестящим маринистом, напишет так: «хороших маринистов мало. Вот условия для этого: надо любить морскую стихию, во всех ее перевоплощениях. И тогда, когда оно приятно вас ласкает и нежит, и тогда, когда оно срывает свой буйный нрав взволнованной стихии, на нас, потерянных в бесконечных просторах океанов. Здесь получает свое оправдание и глубокий смысл поговорка: „Кто в море не бывал, тот Богу не молился“. Ощущение реального присутствия Творца и Его воли испытывал не раз моряк... в реве разъяренной бушующей стихии. В любви к морю кроется творческая интуиция художника-мариниста...». Но наступившая вторая мировая война «отодвигала» море. Надо было решать: с кем ты и кто ты. Сергей не стал отсиживаться дома и не ушел «в лес», к партизанам. Сын офицера сделал свой выбор. Вначале была служба в казачьей дивизии, потом в РОА. Он вернулся к морю только после войны, уехав в Чили, где заново создал себе имя в Сантьяго и Вальпараисо полотнами Тихого океана. Не бросал там и религиозную живопись: написал для православного храма в Винья дель Мар иконы северных и южных врат и двухметровые иконы поклонного ряда. Незадолго до прихода к власти президента Альенде Сергей Байкалов-Латышев уехал в Испанию, а потом во Францию. В Европе он рисует Атлантику, иконы. Его работы выставляются в хороших га-

лереях. Пользовался вниманием ценителей марины. Ушел из жизни после продолжительного и тяжелого недуга[167].

Матвей Эдмундович Рейтлингер (1897, Киев – 28.03.1983, шт. Нью-Джерси) успел повоевать и в Первую мировую и гражданскую войны. О нем известно не так уж много. С 1920 г. Матвей обосновался в Королевстве сербов, хорватов и словенцев. В 1932 г. он окончил Королевскую школу искусств. Но вплоть до 1941 г. продолжал посещать вечерние классы профессора Петра Добровича. Еще в студенческие годы, во время каникул, художник участвовал в росписи храмов по всей Югославии. В 1933 г. приглашен был расписывать королевскую виллу на Дединье, что говорит уже о его высоком профессионализме, таланте. Работал и в области книжной иллюстрации. Не желая попасть «в руки красных», он в 1944 г. бежал в Германию. А оттуда обычная для многих дорога в США, куда он приехал в 1951 г. и продолжил заниматься любимым делом. Писал иконы для православных приходов и частных лиц, рисовал картины на пушкинские темы, иллюстрировал произведения русских классиков. Успешность живописи Рейтлингера подтверждалась выставками в Югославии, Германии, США[168].

Прудков Евгений Николаевич (1903, Ведено, близ Грозного – 1991, Сента, Югославия). В 1920 г. в составе Крымского кадетского корпуса Евгений прибыл в Королевство СХС. Отличавшийся уже к этому времени несомненным талантом к живописи, он написал для корпуса портреты императора Николая II и императрицы Марии Феодоровны, ряд икон и декоративное панно с изображением Московского Кремля. После ухода из кадетов Прудков уехал за знаниями в Белград. Он пробовал себя на архитектурном отделении Белградского университета, в художественной школе и в Академии художеств у сербского импрессиониста М. Миловановича. В 1931 г. Евгений окончил академию, «получил стипендию для продолжения учебы в Бельгии, но отказался от поездки из-за слабого знания французского языка». А потом была обыкновенная история: стране требовались учителя рисования, а молодым талантам нужны были деньги на жизнь. С 1936 г. Евгений Николаевич преподавал рисование, каллиграфию и историю искусств в гимназиях городов Обреновац, Пирот, Бела-Паланка. Но он не бросал красок: писал картины, иконы, занимался театральной живописью. Немного из личной жизни: женился на Ольге

Павловне Милованович. По его совету она окончила художественную школу и также стала учительницей рисования. В годы войны художник жил в Неготине, после ее окончания осел в Косовской Митровице. До выхода на пенсию (1970 г.) продолжал учительствовать, не бросая живописи. Писал пейзажи, портреты государственных деятелей, в том числе и маршала Тито для официальных учреждений, а русских царей для своих соотечественников. В конце 1960-х гг. Прудков провел в Косовской Митровице две персональные выставки. «Занимался каллиграфией и участвовал в почерковедческих экспертизах в суде». В конце 1970-х гг. художник переселился в Белград. С 1978 г. вследствие болезни прекратил заниматься любимым делом[169].

С городом Битоли связаны имена живописцев Георгия Канарева, писавшего старый Битоли и пейзажи, Иосифа Муравича, Евгения Двораковского плодовитого Владимира Клочко, множество полотен которого находится в далекой Словении[170].

В Белой Церкви для новопостроенноего храма св. Иоанна Богослова писали иконы Иван Павлович Трофимов и Евгения Лукинская, резьбу по дереву выполнил Петр Севастьянович Савченко[171].

Борис Нилович Литвинов (18.10.1872, Кострома – до 09.1951, СССР), генерал-майор, член-корреспондент императорской Академии художеств (с 1895 г.). По служебной надобности он изучал Туркестан, собирал материалы по истории и географии этого региона. В годы германской войны Литвинов был награжден Георгиевским оружием и орденом св. Георгия. Воевал он и в составе Добровольческой армии. В эмиграции обосновался в Белграде[172]. Его военные знания не были, видимо, востребованы: связей не имел, и по возрасту уже не подходил. Выручал талант незаурядного художника.

Писал образа, но об иконописце Литвинове мало что известно. Больше сохранилось свидетельств о его светской живописи.

Так, корреспондент белградского «Нового времени» Константин Шумлевич, побывав на закрытой выставке 55 написанных гуашью картин, писал, что «картины написаны с тончайшей отделкой деталей и напоминают миниатюры». Глядя на них, можно было увидеть, а кому-то и вспомнить Русский Восток – Туркестан и Бухару, где «синее южное небо, восточные храмы и минареты с их нежной ажурной архитектурой». Удостоились похвалы «Купо-

ла великого Тамерлана (XIV—XV вв.)», «Маки в цвету» (Бухара), «У берегов Каспийского моря» (Краснозаводской залив), «Развалины гор. Мерва», «Утро на афганской границе», «Рассвет в Каракумах»[173]. Не был забыт Литвиновым и Русский Север — «Сбитеньщик», «Серенький денек», «Деревушка», «Березовые дороги Аракчеева», «Утро в Вологде» и др.[174]

Успех, казалось, сопутствовал художнику-генералу. После двух выставок за океаном, в Бостоне, Литвинов устроил закрытую выставку в Белграде в Сербском офицерском доме. Картины — Туркестан, Дубровник[175].

Но, видимо, живопись все же не давала достаточно средств. Здесь свою роль играла и конкуренция и мода. Среднеазиатские сюжеты, вероятно, не пользовались успехом у сербов, которым они были чужды, а картинами с «серенькой Русью» был заполнен рынок.

Его внук профессор Белградского университета Андрей Витальевич Тарасьев в беседе (18. 09. 2008 г.) с Александрой Никифоровой вспоминал, что дед говорил «Написать картину — это искусство. Продать картину — гениальность». Поэтому, когда Борису Ниловичу «удавалось продать несколько картин», то он «бросал эти деньги на пол и танцевал от радости какой-то индейский танец. Потом покупал всем и все, а потом вновь жили впроголодь». Добавлю, что два его больших полотна с среднеазиатскими видами есть в канцелярии Русской церкви в Белграде[176].

Поэтому 5 июля 1930 г. в «Новом времени» появилось объявление об открытии новых курсов живописи генерала Б. Н. Литвинова (улица Хаджи-Проданова, № 11). Реклама сообщала: «Групповые сеансы живописи — масло, акварель и гуашь. Группы не более 4–5 человек. Для русских льготы»[177].

Не знаю, сумел ли он найти учеников в годы мирового кризиса? Сведения о нем обрываются. Известно, что в 1945 г. семидесятидвухлетний «белогвардеец» Литвинов был выдан СССР, где погиб в лагере[178].

Все это грустно, многие от Родины ждали иного. Обозреватель «Нового времени», освещая Большую выставку русских художников в эмиграции, устроенную в марте 1930 г., писал:

«Такое особое, щемящее светлой грустью настроение охватило на этой выставке. Сплетение тоски и радости, гордости и печали.

Не мы в России, нет, а это Она, Сама пришла к нам, измученным, в гости.

И кричит с малявинских полотен ярким задором русская баба:
– Не бойсь, не пропала! Поди-ка, свали эдакую!
И кружится в вихряном хороводе.
– Эй, сгинет нечистая сила! Будет опять на нашей улице праздник!
Страшной сказкой пугает Билибин, но утишают страх спокойные лики Бориса и Глеба.
– Мало ли знала невзгод и древняя Русь.
И показывает Бенуа стройную колонну Александровскую, гордо, уверенно к самому небу вздымающуюся. И водит по Петербургу, сказочно-прекрасной столице выросшей на болоте по приказу гиганта Царя.
Россия приехала к нам с полотнами всех наших художников.
На ее просторе развивались их таланты, буйные ветры создали темперамент, цветущие луга и сады, пламень зорь дали краски из палитры, шелест лесов, песни и сказки родного народа вспоили образами душу.
Кто говорит, что Великодержавная Россия была царским застенком, придите и посмотрите.
Творчество гибнет в оковах, и потому – нет художников в красной России.
Родными сестрами рядом стоят хозяйка и гостьи.
Воздушны, как песнь мандолины, акварели Великой княгини Ольги Александровны – недопитая чашка чая на покрытом скатертью столе, просфорка на тарелочке. Белая пасха и кулич – все нам же родное и все такое живое, настоящее.
Стучат красные молотки, вдребезги расколачивают, убита красота. Она воскреснет и снова осветит Россию – славная плеяда творцов русского искусства воскресит ее дыханием своего таланта, за ними идет новая смена, загоревшаяся от их священного огня. И это будет скоро. И в ожидании сидит, словно живой, русский офицер с печальными глазами на полотне портретистки Барановской. Раздастся звук трубы, – он встанет и пойдет»[179].
Добавлю, что тогда Белград, уже задолго до открытия выставки, ожидал увидеть картины «поэта современного города» Добужинского, Коровиных – отца и сына, Альб. Бенуа, Ал. Бенуа, А. Белобородова, Гр. Шильтяна, коричневую гамму 42 картин В. Шухаева, Н. Богданова-Бельского, Виноградова из Риги, К. Терешкович, Н. Гончаровой, Б. Григорьева, А. Лаховского, А. Яков-

лева, Ланчевскую, Х. Сутина, С. Чехонина, Г. Лапшина, Стеллецкого, М. Ларионова, Н. Миллиотти, П. Нилуса, П. Шмарова, З. Серебрякову, К. Сомова, Чехо-Потоцкую, Черкесова, К. Вещилова, Ф. Малявина (не удержусь, простите!) с «Бабами», А. Ланского, И. Билибина, Сологуба, скульптуру Н. Аронсона, Ю. Анненкова, Беклемишева, В. Андрусова, А. Гюрджана, китайские лаки С. Судьбинина[180].

И 9 марта 1930 г. столица Королевства собрала цвет русского искусства. На «Большой выставке русского искусства», устроенной Русским художественным обществом в Белграде при мощной поддержке Русского Культурного Комитета, финансируемого властями, было представлено в выставочном зале Общества друзей искусства «Цветы Зузорич» свыше 400 экспонатов. Для тех, кто не знает, скажу, что павильон «Цвета Зузорич» находится на Малом Калемегдане справа, если идти в крепость. Перед ним установлена скульптура Татьяны Зарин «Полет к солнцу», моделью для которой послужила очаровательная Муся Раевская.

В выставке приняли участие и русские белградцы. Так, Верховской выставил модель памятника павшим героям, установленном в 1931 г. на новом кладбище в Белграде, а Баумгартен представил чертежи здания Генерального штаба в Белграде[181].

В течение месяца выставку посетило более 12 тыс. человек, что было рекордным для художественного Белграда[182]. Из парижских русских, представивших около 250 работ и пользовавшихся особым вниманием, можно назвать Арнольда Борисовича Лаховского с видами Пскова. Привлекал и Александр Николаевич Бенуа со своими Версалем и старым Петербургом. Мстислав Валерианович Добужинский чаровал Северной Пальмирой. Зинаида Евгеньевна Серебрякова приковывала взоры своими «женскими актами». И конечно, можно было видеть картины Ильи Ефимовича Репина[183].

Стараниями организаторов прошли публичные лекции о русском искусстве – профессора Бранко Поповича в помещении выставки, а также Александра Бенуа – в большом зале Белградского университета, собравшей «весь Белград»[184].

«Новое время» также отвело место для коротких отзывов о художниках: Шухаев – «художник талантливый, но талант его какой-то тяжеловесный. Не потому, конечно, тяжеловесный, что выставленные им „Нагая женщина“ и нагая баба в «Гадании» обе

вместе весят сто пудов, а потому что тяжеловесны его письмо и краски (полностью согласен. Коричневая гамма утяжеляет. — *В. К.*)», автор портрета Мейерхольда Григорьев, выставивший восемь работ, удостоился замечания, что его работа «карикатура в изломанности линий», Гончарова — «все работы носят мертвенный оттенок и поэтому очень скучны»[185]. Позволю себе маленькое здесь замечание: человечество делится на творцов, критиков и простодушных зрителей. Здесь было мнение «отставшего от времени» критика.

Были и лестные слова, например, для великой княгини Ольги Александровны с ее акварелями[186], для рисунков, например, «1001 ночь», и для «своей» Андрич-Самоновой[187].

Замечу, что выставка — это и своеобразная реклама, возможность заработать авторам. Поэтому тот же Малявин, приехавший в Белград, после выставки получил ряд заказов: писал королеву Марию, семью академика Белича и др.[188]

Иметь свою картинную галерею, свой музей было традиционным для монархов, знати. Не стала исключением и династия Карагеоргиевичей. Так, в музее князя Павла были представлены работы Ф. Малявина, А. Харламова, Н. Кузнецова, С. Сорина, К. Коровина, М. Добужинского, Б. Григорьева, Н. Богданова-Бельского, В. Фельтена, С. Виноградова, а также и многочисленные творения других художников[189].

Мимоходом добавлю, что в нынешнем Народном музее Белграда хранятся 33 творения «мирискусников»: Александр Бенуа, Сергей Виноградов, Борис Григорьев, Мстислав Добужинский, Александр Яковлев, Василий Кандинский, Константин Коровин, Филипп Малявин, Николай Рерих, Илья Репин, Зинаида Серебрякова, Василий Шухаев[190].

При этом весьма интересна история появления в Королевстве картин Николая Константиновича Рериха, писавшего в одном из своих писем следующие строки: «Моя душа стремится к Югославии и в первую возможность я, конечно, буду счастлив посетить Вашу славную героическую страну, которую по славянским корням как бы считаю второй родиной. Полно мое сердце влечения к славному государю Вашему Королю Александру. Души человеческие могут знать друг друга и заочно. Вот и я знаю Светлую Душу, Покровителя Культуры, Знания и Художества — т. е. всего того, чем жив дух человеческий»[191].

Благодаря хорватской исследовательнице Магдалене Медарич, опубликовавшей с обширным научным введением письма Н. К. Рериха, избранного вместе с художником Альфонсом Марией Мухой 30 мая 1930 г. почетным членом Академии наук и искусств Хорватии, стали известны некоторые страницы его жизни, связей с Белградом, с Загребом. Как пишет Магдалена Медарич, первый отклик на живопись Рериха был помещен в газете «Политика» от 7 сентября 1932 г. после вернисажа в новооткрытом белградском музее. «Он, — подчеркивает хорватская исследовательница, знаток русского искусства, литературы, — объясняет возможную странность искусства Николая Рериха для белградской публики тем, что Н. Рерих был «в первую очередь сценографом». Именно это определение Рериха как сценографа и перекочевало в знаменитую статью тех лет писателя Мирослава Крлежи, считающего себя арбитром и в делах изобразительного искусства. Его ядовитая статья... определяет картины Рериха как работыпетербургского второс „тепенного сценографа“, которые своим уровнем не превосходит „анзикскарты“, то есть открытки, посылаемые с дальних путешествий и которые Рерихом подаются публике как очень „дорогой товар“»[192]. Комментарии излишни. Из его картин, которые могли видеть в Загребе, назову две: «Древняя Русь» и «Приказ Учителя»[193].

Добавлю, что в столице Хорватии в 1935 г. было создано Общество почитателей Н. Рериха. Оно ставило своей целью «ознакомление и пропаганда творчества и идей Николая знаменитого художника и мыслителя, его художественных, просветительных и философских, содействие его начинаниям на поприще международного сотрудничества и сближения между народами на фундаменте неизменных принципов любой живой этики: истины, красоты и добра»[194].

Картины многих русских мастеров хранятся в Военном музее, расположенном на Калемегдане. В одну из своих поездов в Белград я побывал там и был радушно принят хранителем Любицей Дабич, устроившей для меня обзорную экскурсию по своим владениям. От нее я и узнал имена Валентины Васильевой и Алексея Васильева, Всеволода Гулевича, Павла Кравченко, Афанасия Шелоумова, полотна которых в далекие 1938–1939 гг. были приобретены музеем. Мои впечатления от их картин можно передать такими словами, как «изумительно», «свежо», «талантливо»...

Начну по алфавиту. Алексей Алексеевич Васильев (1901, Ржев – 1991, Белград). В Хабаровске Алексей закончил кадетский корпус, успел поучаствовать в Гражданской войне, потом короткое время учился в Морской академии во Владивостоке. В 1920 г. он морем прибыл в хорватский Дубровник, а оттуда уехал в «обетованный» для многих Белград. Последовала учеба в художественной школе, на архитектурном отделении технического факультета Белградского университета. Уже в 1922 г. Васильев был участником первой выставки русских художников. Сотрудничал с архитектором Григорием Самойловым[195].

С 1936 по 1941 г. А. А. Васильев работал в Военном музее: был и архитектором и художником и мастером художественной фотографии. Занимался копированием сербских униформ и знамен, в их числе и знамени генерала Михаила Григорьевича Черняева. Алексей Алексеевич написал и нескольких акварелей с изображениями сербских солдат и офицеров. С 1941 г. работал в музее Белграда. Участник многих выставок. В коллекции Военного музея хранятся 22 его работы[196].

Были куплены музеем и шесть картин его жены Валентины Васильевой (Одесса, 1904 – Белград, 1990). Она приехала в Белград примерно в 1920 г., училась в художественной школе у профессора Любы Йовановича. Выставлялась. Ее картины были связаны в основном с сербской историей и ее героями. До нашего времени сохранился лишь талантливо написанный портрет черногорского князя Данилы, в костюме которого причудливо сочетались элементы Европы и Азии. Остальные – «сожрала» война[197].

Гораздо благосклоннее судьба отнеслась к творениям выпускника Крымского кадетского корпуса Всеволода Гулевича. Сохранились 60 акварелей, на которых изображены сербские воины VI–XX вв. в соответствующей одежде и вооружении, для чего были использованы сведения Константина VIII Порфирогенета, фрески древних сербских монастырей, даже Русская военная энциклопедия, изданная в Санкт-Петербурге в 1867 г.[198]

Некоторые его картины полны экспрессией, настроением схватки.

Из портретов работы Гулевича до нас дошли только четыре портрета 1939–1940 гг.: Вождь Карагеоргий, Милош Обренович, король Петр I, король Александр I Карагеоргиевич[199].

Не премину отметить, что талант Гулевича, как и другого русского художника Николая Малышкина, выполнявшего, бывало, реставраторские работы в католических храмах, хвалило и священство римо-католической церкви. Тут не смогу не удержаться, чтобы не сказать о том, что неизвестные русские художники сумели поместить на одной фреске на тему Страшного суда поместить в ад Льва Троцкого и его «сотоварищей»[200].

С 1935 до 1940 г. в музее находились картины кисти Павла Кравченко и Сергея Обрезкова, но, к сожалению, они не дошли до нас. В основном это были портреты сербских правителей, среди них было и полотно с изображением Николая II[201].

В Военном музее есть и акварель «Казак» с обязательными газырями и папахой[202]. Ее автор – Афанасий Иванович Шелоумов (17.08. ст ст. 1892, Балта, Херсонская губерния – 25.01.1983, Штаренберг, Германия), с детства увлекался рисованием лошадей. После гимназии он поступил в Одесское художественное училище, откуда перевелся в Императорскую академию в Петербурге, учился у баталиста Николая Семеновича Самокиша. Учеба была прервана войнами, в которых Шелоумов сражался солдатом, потом офицером. В 1920 г. Афанасий Иванович обосновался в Сербии, где его картины охотно приобретаются как музеями, так и частными коллекционерами[203]. Писал Афанасий Иванович и для Церкви. Так, он был автором почти всех алтарных икон в храме св. Архангела Михаила в Великом Бечкереке. Отмечу только, что икона «Тайная вечеря» была написана генералом Алексеем Шестаковым[204]. В 1941 г. Шелоумов продолжил борьбу с «красными», вступив в Русский охранный корпус. Потом был опять «бег», Германия. О дальнейшем его периоде жизни ничего неизвестно, кроме одного: он успешно продолжил свои занятия живописью на немецкой земле[205].

Безусловный интерес вызывает хранящаяся в музее коллекция – Альбом русской конницы из 1939 г.: 152 рисунка. Их автор царский офицер – Керим Бег Ратай, художник-любитель[206].

Мне удалось увидеть некоторые: они впечатляют профессионализмом, тщательностью отделки деталей.

Во многом только благодаря выставкам и информации о них в прессе, можно узнать о творчестве русских художников, рассеянных по городам Королевства. Разумеется, больше всего их было в Белграде. Следовательно, больше и выставок. Наиболее рас-

пространенной формой продажи были выставки-базары, на которых продавались различные поделки русских, выставлялись там и картины, иконы.

В конце октября 1921 г. в Сомборе успешно прошла выставка-продажа свыше трехсот полотен русских художников: Вещилова, Лажечникова, Холодовского, Дворского, Головкова, Ганзена, графа А. С. де Бальмена[207].

На постоянной выставке-базаре в сентябре 1922 г. при представительстве В. С. С. (улица Неманьина, № 26) можно было полюбоваться вышитой картиной Гофман-Степановой – «Прогулка на лодке»[208].

Можно назвать и Д. П. Мордвинова. В 1922 г. он закончил любопытную картину: «Внутри лаврового венка овальной формы, украшенного сверху королевской короной, а по бокам сербскими гербами, написана тушью мелким, но четким почерком вся родословная династии Карагеоргиевичей, причем в некоторых местах родословной нажим пера сделан несколько сильнее. В результате этих нажимов получается портрет-бюст в натуральную величину Е. В. Короля Александра». Находчивый художник просил Министерство Двора о разрешении на размножение портрета[209].

Мне неизвестно, получил ли он просимое? Несомненно лишь одно – неординарность живописца. К сожалению, о его дальнейшей судьбе у меня нет сведений.

Зарабатывал на портретах местных общественных и государственных деятелей и Георгий Игнатьевич Гринкевич-Судник, известный тем, что в 1914 г. руководил художественными работами и расписывал в Санкт-Петербурге Сергиевский всея Артиллерии собор[210].

Устраивались и передвижные выставки, как это делали в 1923 г. Косенко и Образков (Битоли, Прилеп, Ниш, Скопле, Белград). Самые дорогие шли по 5 тыс. динаров, самые дешевые – 50 динаров, т. е. один доллар. Белградцы могли увидеть и иллюстрации Косенко к «Сказке о царе Салтане» (14 рисунков), изображения македонца и македонки, которых как бы не было в Королевстве сербов, хорватов и словенцев. Публика могла посмеяться, глядя на его карикатуры на советскую «режь публику» – Троцкого, Ленина, Чичерина, Коллонтай и др. Его товарищ сделал ставку на портреты государственных деятелей – короля и королевы, Николы Пашича, рассчитывая на их покупку представи-

телями власти для украшения приемных и прочих официальных помещений. Был представлен и популярный сюжет «Кралевич Марко перед султаном». Под Васнецова была картина «Матерь Божия». Любители обнаженной натуры, «европейцы», могли с интересом рассматривать «Интересный роман» и «Доброе утро»[211].

Богат на выставки был 1924 год.

На Пасхальной неделе открылась выставка Виктора Ивановича Пастухова (18.10.1892, Киев – ?) и его брата Бориса Ивановича Пастухова (12.06.1896, Киев – 02.02.1974, Лондон).

Немного о них. Виктор, судя по его словам, учился четыре года на архитектурном отделении политехникума, потом три года в Украинской академии искусства в Киеве. В боях Первой мировой войны он «заработал» инвалидность. Уже находясь в эмиграции, в Загребе, Виктор записался в Королевскую академию художеств, но, видимо, вследствие неудовлетворительных оценок, ему отказали в учебе. У его брата Бориса была похожая биография: два года политехникума и три года учебы живописи у проф. Мурашко в академии, и такая же неудача с продолжением образования в Загребе. Из хорватской столицы Борис уехал в Белград, а оттуда, в 1931 г., в Париж[212]. Сюда добавлю, что, по сведениям Магдалены Медарич, младший брат начал учиться живописи еще в Риге у профессора Розенталя[213].

Первый представил публике 16 картин, в основном натюрморты, которые ему удавались лучше, например, «Цветы» [214].

Второй – 72 картины, среди которых портреты Васы Лазаревича, Лидии Шуневич. Отмечались отлично исполненные натюрморты, например, композиция с двумя глиняными кружками и тарелкой с яйцом. Менее удачными, по мнению газетного обозревателя, были пейзажи (озеро Блед и др.)[215]. Добавлю, что в феврале 1928 г. у него состоялась в здании Академии наук выставка – живописный «отчет» о результатах поездки по Италии и Венеции. Там можно было полюбоваться картинами «S. Marko», «Старинный фасад», «Канал S. Apostoli», который, по словам Константина Шумлевича, можно назвать «сиреневым каналом» с прекрасно выписанной водой, солнечный канал «S. Giovanni e Paolo», знаменитая «Палата дожей». В его картинах «ослепительный блеск солнца, поражающая глаз синева неба, яркие отражения – от бледно-оранжевого до малинового – солнечных бликов на стенах домов, сторожащих венецианские каналы». Там же выставля-

лись и заказные портреты: «Г-жа Ружа Николаевич», «Г-жа Ана Новакович», «Г-жа Цана Тадич»[216], на вырученные деньги, от которых он, вероятно, и осуществил поездку. Сюда добавлю, что картины братьев Пастуховых ценятся коллекционерами и иногда появляются на аукционах, как это было в 2003 г. в Загребе[217].

Мимоходом замечу, что в собраниях загребских коллекционеров можно встретить работы и Моисея Михайловича Гуревича (25.04.1899, Феодосия – ?), учившегося в Загребе у профессоров Кризмана, Ванке, Бабича, позже уехавшего в Париж[218].

Были в среде художников и свои авангардисты, например, Михаил Петров. Мы знаем Эль-Лисицкого, Кандинского и других представителей нового взгляда на живопись, а его имя сейчас почти забыто в России. А в 1920-х гг. и позднее он пользовался известностью.

В 1924 г. работы Петрова, ставшего позднее одним из основателей Академии прикладного искусства в Белграде, выставлялись на 1-й выставке югославского авангарда в столице Королевства. Его творчество неотделимо от авангардистского, а, следовательно, революционного журнала «Зенит». В этом издании прокламировались идеи поэта, писателя, критика Любомира Мицича (1895–1971) о «балканизации Европы, балканской цивилизации, балканской культуре, культурной эмансипации от Европы». В журнале редакция знакомила своих поклонников и с работами русского художника Петрова, выполненными в стиле антиискусства, связанными с баухаусовским функционализмом, с мощью машинной цивилизации, с посткубистическим разложением формы, с футуристическим динамизмом формы в портрете[219].

По случаю пятилетия журнала, выступавшего за гуманизм и антимилитаризм, печатавшего на своих страницах звезд европейского авангарда, мастеров нового слова, Илья Эренбург в своем поздравлении из Парижа писал Мицичу: «Дорогой товарищ, приветствую Вашу отважную работу на Балканах и надеюсь, что она не останется тщетной. Хочу также отметить, что Вы в стране панихид по царям и врангелевских жандармов первым попытались ознакомить Ваших соотечественников с искусством революционной России»[220]. А именно, на страницах «Зенита» можно было видеть работы Эль Лисицкого, Кандинского, Татлина, Шагала, Родченко, Архипенко, создателя «архипентуры», изобретшего механизм для создания иллюзии движения нарисованных объек-

тов, прочесть стихи Хлебникова, Блока, Маяковского, Крученых, Бурлюка, Пастернака...

И что еще? В 1926 г. журнал участвовал в организованной Академией наук в Москве выставке революционного искусства. Вот, пожалуй, в сжато-справочной форме все, что можно здесь сказать о явлении, именуемом «Зенит».

Возвращаясь к реалистам-романтикам и погодному принципу, скажу, что в июле 1924 г. в зале Экспорт-банка, где была постоянная выставка из коллекции картин покровителя и собирателя русских картин Данилы Поповича, были выставлены 10 миниатюр М. В. Виноградова: «Прибой», «Закат», «Новороссийск», «Эльбрус», «Ночь». «Волга», «Морской вид», миниатюры с крымскими видами. Сербские мотивы прекрасно были представлены в работе «Замок на Ибре»[221].

Теперь, чтобы передохнуть от имен, цифр, названий, небольшое стихотворение Е. Журавской о русской выставке, открытой в здании университета 24 августа 1924 г.:

Со всех концов земли любезной
Мы принесли сюда вчера
И тяжкий труд кирки железной,
Иглы и кисти и пера,
И наших дум и наших знаний
Плоды, созревшие в тиши,
Средь терний долгого изгнанья,
Средь грустных сумерек души,
И вот смотрите: в строгой зале
Цветут гирлянды пышных роз
И бледно-палевых азалий
И ветви трепетных мимоз
Там кружев нежных паутина
А вот работы наших школ,
Эскизы, книги и картины,
Тут слон из мыла, улей пчел
И детских кукол ряд забавный,
Шелками вышитый павлин,
Вот на стене в борьбе неравной
Со змеем бьется исполин,
Резьба по дереву ручная,
Иконы древнего письма

И фотография цветная,
И карт узорная тесьма,
Попытка первая малютки –
Рисунок робкий и простой,
И милый облик институтки
С наивной девичьей косой...
И все напомнит, что в лишеньях,
Терпя обиды едкий дым,
Обломки грозного крушенья,
Мы живы, мыслим и творим[222].

На Второй выставке русских художников были замечены работы Анания Вербицкого, Николая Исаева, находившегося под влиянием петербуржцев Шухаева и Яковлева. Юрий Ракитин, ценивший живопись, писал в «Новом времени»:

«Несмотря на сильную склонность (Яковлева – В. К.) к станковой живописи... виден и декоративный талант. Его небольшая вещь »Голод« хороша по композиции. Хороши и красочны эскизы Боснии. Несомненно, он весь в духе петербургского «Мира искусств», тогда как сочный Ананий Вербицкий тяготеет к »Московскому союзу«. Его эскизы к «Хованщине», несколько портретов и рисунок занавеса на окне, и главным образом копии старинных фресок – все эти вещи говорят о таланте молодого художника»[223]. Там же белградцы могли полюбоваться на скульптурную группу «Атака казаков» работы проживавшего в Врщце академика П. А. Самонова[224], автора известных памятников в Москве и Петергофе.

Попробую напомнить хотя бы об одном, самом знаменитом. Я говорю о памятнике «белому генералу» Михаилу Дмитриевичу Скобелеву, герою освобождения балканской Болгарии. Он появился в 1912 г. на Тверской площади, получившей название Скобелевской. Скульптурный ансамбль включал конную статую генерала, мчащегося в бой с высоко поднятой саблей. В 1918 г. памятник был снесен большевиками. Площадь стала называться Советской, на которой установили новый монумент – обелиск Свободе, а в 1954 г. там появился уже всем знакомый памятник Юрию Долгорукому.

И еще немного о Самонове: он с полковником М. С. Стаховым написал иконы для русской домовой церкви св. Иоанна Златоуста в Врщце[225].

На выставке русских художников 1924 г. «вне конкурса» были награждены Верховской и Семенов. Высшая же награда присуж-

дена Исаеву, Козановичу, Ковалевскому, Рыкк, Полякову, Биценко, барону Мейендорфу, Варун-Секрет, Виноградову, Маслову, Долговой, Столыпину. Почетный отзыв присужден Нищенкову, Лажечникову, Долгову, Иванову, Челноковой, Тромпстер, Трунову, Шрамченко, Шамину, Максимовичу, Клейман[226].

Летом 1925 г. в отеле «Париж» популяризирующий русскую живопись Попович открыл выставку картин русских и сербских художников. Там был А. И. Шелоумов с картинами: «Казаки» (шоссе, казаки идут в поход), «Трагедия России – начало гражданской войны» (русские убивают русских). Почти неизвестная сейчас Е. Варун-Секрет выставила «Солнечный сад», «Окрестности Дубровника», М. Виноградов «Вход в Дарданеллы» –мрачная ночная марина, А. Анатольевич – «Мотив из Бачки». Были там и В. Зелинский и А. П. Сосновский[227], приехавший в Белград из Цетинья, где учил детей в школе рисованию[228].

Осенью последовала устроенная неутомимым Поповичем выставка в отеле «Клеридж». Там можно было увидеть марины Виноградова, пейзажи Зелинского, батальные сцены Шелоумова, эскизы Литвинова, в том числе его «Волгу», полотна Варун-Секрет – «Последние лучи солнца», «Зима в агонии», «Заяц в поле», Сосновского – «Залив в Дубровнике», Анатольевича – «Дорога», А. А. Долгова – «Окрестности Крыма»[229].

1926 год был особенно щедр на выставки. Скажу о трех.

Алексей Петрович Плетнев, статский советник, сын П. П. Плетнева – друга Пушкина, которому был посвящен «Евгений Онегин», сделал подарок дамам, выставив 25 небольших картин – виды Афона[230].

Борис Пастухов в мае сумел устроить персональную выставку из 114 полотен – пейзаж, натюрморт, портрет и притягивающие взоры nue. В прессе отмечались портреты короля Александра и певицы Лизаветы Ивановны Поповой в «Манон»[231], о которой пойдет речь в свое время.

В ноябре русская колония в Смедереве устроила в пользу детей выставку-продажу картин 56 картин Василия Николаевича Резникова (1897 – 07.1991, Аделаида). На большинстве – виды Смедерева, встречались и русские пейзажи. Три больших полотна приобретены общиной города[232]. Добавлю, что в 1929 г. Союз русских педагогов организовал выставку полотен Резникова, таких как «Смедеревская крепость и развалины замка», «Голубацкая кре-

пость», «Дервентский луг». Тогда же выставлялись работы знатока Туркестана Матвеева, выполненные карандашом, пером, тушью. Были представлены и две скульптуры его учеников: А. В. Стерлигова («Русский витязь») и Г. А. Зыкова («Смертельно раненый»)[233].

Именно многочисленные государственные и другие разнообразные организации не раз выручали русских художников, покупая у них картины для украшения своих залов. Здесь назову еще раз имя Сергея Ивановича Образкова. Написанные им портреты короля Александра, королевы Марии, престолонаследника Петра в морской форме, финансового деятеля, пивного короля Джордже Вайферта, функционера Чирковича можно было увидеть в зале заседаний «Белградской задруги»[234]. Образков был и автор картин-портретов в зале Русского офицерского собрания в Белграде.

В Королевстве насчитывалось немало памятников прошлого и большую роль в знакомстве столичных жителей со своим богатством сыграли опять-таки русские художники. С ними пробудился настоящий интерес к средневековому искусству, особенно к фрескам.

Так, в феврале 1927 г. в здании университета открылась выставка 36 копий фресок средневековых сербских монастырей работы А. Вербицкого и В. Предаевича[235].

Может быть, их было бы и больше выставлено, но... мешали любители чистоты, белившие, бывало, поверх грязных от времени фресок стены церквей нового Королевства.

Один из русских белградцев, повествуя о поездке по Македонии, входившей тогда в его состав, писал, что они хотели посмотреть фрески времен короля Милутина в храме близ села Нагоричаны, около Кумановской долины, но, приехав туда, увидели стены, сверкающие белизной, кроме одной. Сторож грустно объяснил им, что известки не хватило, «но ничего, к Рождеству и эту побелим. Везде будет чисто»[236].

В том же 1927 г. году в клубе югославянских журналистов (Короля Милана, № 43) состоялась выставка картин Людмилы Ковалевской-Рыкк, внучки баталиста академика Павла Осиповича Ковалевского[237].

О ее картинах писали, что ей «наиболее удаются также мотивы предвечерних освещений без солнца и утренних лучей». Полотна «Джордано», «Утро на Саве», «В Эрцегнови»[238].

Две другие русские женщины Мария Адольфовна Ненадич

(урожд. графиня Нирод) (? – 10.11.1930, Белград) и Альфреда Маркович устроили тогда же выставку своих картин в залах Основной школы на улице Короля Петра. Талантливая художница, жена королевского дипломата-русофила Милана Ненадича, благотворительница, одна из основательниц Русского дома для престарелых деятелей царской России, Мария Адольфовна выставила «прелестные картинки» с видами Авалы, Топчидера, Калемегдана. На ее полотнах высилась горная Словения с замковыми руинами, «млела» Адриатика, «рисовалась своими красотами» Далмация. Госпожа Альфреда представила несколько мужских и женских портретов. Вызывали восхищение ее копии с картин Франса Гальса[239]. В декабре 1931 г. открывала интимную выставку своей графики и иллюстраций Евгения Самонова-Андрич[240].

Неординарная для живописца судьба ждала потомственного дворянина Тверской губернии Николая Евгеньевича Колтыпина-Валловского (29.09.1900, Чернигов – 04.06.1965, Новая Коренная Пустынь, Магопак, шт. Нью-Йорк). Активный участник Гражданской войны он был после третьего ранения эвакуирован в Крым, оттуда в Галлиполи, потом в Константинополь, затем в Королевство сербов, хорватов и словенцев. Видимо, раны вскоре затянулись, и Николай Евгеньевич стал наездником-инструктором при дворе короля Александра. Его прилежную работу отметили золотой и двумя серебряными медалями. Мог бы жить спокойно. Но таланты и деятельная натура не давали «засидеться». Николай Евгеньевич начал писать иконы, расписывать храмы. Одновременно он пробовал себя в жанре портрета. Получил популярность как автор картин кавказских сражений. Окончил художник и Высшие Военно-научные курсы Н. Н. Головина, был в боевой группе генерала А. Г. Туркула. Два раза Николай Евгеньевич засылался в СССР. Разумеется, во время войны он служил в Русском охранном корпусе, потом при штабе генерала Шкуро, в 1945 г. – у Власова. В том же году Колтыпин-Валловский переехал в Мюнхен, подальше от советской оккупационной зоны, продолжив там свои занятия живописью, одновременно работая в антикоммунистических организациях. Участвовал Николай Евгеньевич и в составлении карты лагерей в СССР. В 1951 г. Колтыпин-Валловский переехал в США, расписывал церкви, писал иконы[241].

Живописью «баловались» не только в столице. В Нови-Саде красками увлекались Елена Николаевна Иеропольская, князь Все-

волод Иванович Ханыков-Лебедкин, Валентина Зиновьевна Румянцева, акварельные пейзажи которой висели во многих домах русских новосадцев. Забавно, что подпись «Румянцев» на картинах ставил ее супруг Александр Иванович[242].

В соседнем от Белграда Панчево жил художник Юрий Александрович Петров (1895, Москва, — 1940, Панчево). В панчевачских частных коллекциях хранятся его полотна: «Монастырь на острове», «Ландшафт», «Речной пейзаж». Этот город писал и Николай Ама (о) сов, оставивший полотно «Вид Панчева»[243]. На православном кладбище в Панчево похоронены художники Петр Васильевич Андриевский (1893, Чернигов, — 1929, Панчево), Валентина Самонова (1861, Оренбург, — 1944, Панчево)[244]. В Панчево прошли две больших русских выставки. Первая состоялась 19 декабря 1921 г. на Евгеньевской улице, 131, напротив кинотеатра «Аполло». Выставку организовал русский военный журнал «Развей печаль в чистом поле». Было представлено 150 картин военных художников из времени борьбы русской армии с большевиками, а также из жизни Первого армейского корпуса в Галлиполи[245].

Вторая, открытая 22 мая 1938 г., была связана с творчеством Ларисы Владимировны Барановской-Шрамченко, представившей свыше 40 работ, преимущественно портретов. Художница училась в Санкт-Петербургской академии искусства у профессора Ционглинского. В 1915 г. ее портрет дворцовой дамы Свечиной был отмечен критикой. Учительница рисования в русско-сербской гимназии в Белграде, она много раз участвовала в выставках: в 1922 г. на русской выставке в университете, затем на выставке русских мастеров искусств в павильоне «Цвета Зузорич» и на выставке русских мастеров искусства в 1933 г. в Русском доме. В марте 1936 г. Лариса Владимировна сама организовала удачную коллективную выставку в Русском доме. На Рождество 1937 г. художница открыла вместе с двумя своими коллегами большую выставку русских мастеров искусств «от Финляндии до Туниса», на которой выставила 12 своих работ[246].

С Дубровником, этим градом-крепостью связано творчество многих русских художников. Итак.

Ганзен Алексей Васильевич (02.02.1876, Одесса — 19.10.1937, Дубровник). Внук Ивана Айвазовского, он учился живописи в «сухопутных» Мюнхене, Берлине, Дрездене. В Париже работал под руководством Роберта Флери и Жюля Лефевра. В период 1901–

1912 гг. выставлялся в салоне des Artistes Francais. Его полотна есть в Елисейском дворце, в музеях Бреста, Тулона, Марселя, Чикаго, Нью-Йорка. В России полотна Ганзена украшали Зимний дворец, морское министерство, морскую военную академию. Сам художник служил в морском министерстве и в морской военной академии. Даже в эмиграции он жил с морем, в Дубровнике. Написал Алексей Васильевич несколько тысяч полотен, в том числе серию картин на темы морских сражений в русско-японской и первой мировой войнах, а также по истории югославского флота. Творения Ганзена можно было видеть в этом городе, в частности, в отеле «Империал»[247]. Сейчас не знаю, висят ли.

Художник Сергей Байкалов-Латышев писал в своих воспоминаниях, что «у Ганзена на его выставках в Белграде» он «запомнил, как звучала несколько приглушенная его благородная цветовая гамма без ярких эффектов»[248].

1 ноября 1924 г. жители Белграда могли посетить его выставку в здании Академии Наук. Однако они не были первыми. Король с королевой посетили выставку до открытия и купили 7 картин: «В полдень», «Адриатический берег при ярком солнце», «Шквал», «Туман над Ловченом», «Скалистый берег у Гружа», «Бока Которска» и «Перасто»[249]. К сказанному добавлю, что в новой стране он нашел блестящий прием, отличную прессу. Картины Ганзена продавались без особых трудностей. В 1924 г. на выставке в Загребе было выручена грандиозная сумма около 100 тыс. динаров за полотна. Его морские пейзажи и виды далматинского побережья приобретали королевские дворы Европы. Об успехе Ганзена свидетельствовали и его многочисленные выставки. Например, в Белграде художник устраивал выставки в 1924, 1933, 1936 гг., а в Загребе Ганзен выставлялся около десяти раз[250].

Портрет самого художника можно представить из слов автора многих публикаций о Ганзене журналиста Н.Н. Брешко-Брешковского: «Как сейчас вижу, Ганзен с сигарой в зубах, в сюртуке и вс бархатном жилете уверенно действует кистью, как фехтовальной рапирой, а кругом группа гостей с трепетным любопытством следит за «кухней творчества»»[251].

Добавлю, что на Большой выставке русских художников в Белграде в 1930 г. две картины Ганзена «Адриатическое море» и «После захода солнца» были проданы по 20 тыс. долларов каждая[252].

Последняя выставка прошла в 1936 г. в столице Королевства и была посвящена флоту Далмации — от первых парусных судов до крейсера, носившее гордое имя «Дубровник»[253].

И несколько слов искусствоведа Иво Шишкевича о творчестве художника: «Красотою своих дивных картин он прославил Адриатику среди народов»[254]. Сейчас картины Ганзена можно встретить в разных городах мира — от Риеки и Загреба до Феодосии и Москвы. В начале 2009 г. я видел его небольшое полотно «Летняя улица» в одном из московских магазинов. Оно привлекает внимание своей лиричностью, спокойствием провинциальной жизни, которое струится с картины.

Виды Дубровника это не только Ганзен. Красоты этого города, его окрестностей, волнующихся далматинских берегов вдохновляли Всеволода Волчанецкого, с 1920 г. проживавшего в этом красивейшем средиземноморском полисе и устраивавшего здесь свои выставки картин. На большой выставке русских художников в 1930 г. в Белграде Волчанецкий представил полотна: «Кафедральный собор в Дубровнике» и «Улица в Дубровнике»[255]. На острове Раб и в Дубровнике жил Василий Красовский, три картины которого были также на упомянутой выставке[256]. Вторя Арсеньеву, назову еще несколько художников, запечатлевших на своих полотнах Дубровник и далматинское приморье. Это и белградец Борис Литвинов, автор серии акварелей «Старый Дубровник», Илья Ахметов из Сараева, Александр Лажечников из Великого Бечкерека, Анатолий Павлович Баев из Заечара[257], дубровчанин Евреинов, житель античного Сплита Ипполит Данилович Майковский, выставлявший в 1935 г. в Загребе виды Гружа, Дубровника, Комиже[258].

Немного об уроженце Полтавской губернии Майковском, родившемся в 1885 г. и окончившим свой жизненный путь в 1963 г. во Франции, около Льежа. Мастерству художника Майковский учился в Киеве, работал сценографом в московских и киевских театрах. В Хорватии он обосновался с начала 1920-х гг., преподавая рисование в Далмации, в городах Сплит, Синь. Писал портреты, натюрморты, но публике больше всего нравились его морские виды. И это понятно — тех, кто жил у моря и кормился им, не могла не волновать их родная чарующе-волшебная Адриатика. В 1944 г., как и многие, вследствие наступавших перемен во власти, он покинул Хорватию, где прошли двадцать (я не ошибся) выста-

вок его картин, и на восьми он выставлялся как один из участников. Потом, была жизнь в соседней Австрии, а затем в Бельгии[259] и, наконец, во Франции.

Благодаря разысканиям Магдалены Медарич можно немного больше раскрыть вехи жизни Ильи (Ильяса?) Ахметова (1893, Россия – ?). Жил Ильяс в многонациональном Сараево, городе с мусульманским обличьем, в европейско-средиземноморско-античном Сплите. В 1929 г. в этих городах прошли две его самостоятельные выставки. В 1930 г. на Большой выставке русского искусства в Белграде был представлен двумя картинами – «Далматинец» и «Весна». В 1930 г. выехал в Аргентину.

К этим общеизвестным сведениям М. Медарич добавляет, что Ахметов был по национальности черкесом, мусульманином, родившимся на Кавказе. В Петрограде юноша получил художественное образование и отправился на фронт в качестве военного художника. А в эмиграции горец выбрал постоянным местом жительства город Сплит. И уже в 1924 г. в приморском Шибенике были организованы две выставки его картин[260].

С далматинским побережьем связано и творчество Арсения Петровича Сосновского (1895 – 1967), морского офицера в изгнании, ученика Алексея Ганзена.

В России Сосновский изучал сугубо мирные науки – историю, философию. С 1914 г. он воевал на военном корабле. В 1921 г. прибыл из Евпатории в Герцег-Нови. Там Арсений Петрович встретил свою будущую жену – выпускницу всеизвестной Строгановки Галину Георгиевну Бояджиеву, получившую известность своими крымским пейзажами. Сам Сосновский несколько раз менял место жительства. Выставлялся в Загребе, Праге, Париже, на совместных выставках в Париже и Флоренции. Как вспоминал его друг Сергей Байкалов-Латышев, Сосновский «отличался тонким знанием анатомии волны и «чувством воды». Морская стихия была ему сродни и его колористическая гамма была звонче и оптимистичнее», нежели у знаменитого мариниста Алексея Ганзена». Перед войной Сосновский стал жить в Белграде, где имел свое ателье. С наступлением мира решил принять гражданство новой Югославии, власти которой, видимо, в конце 1940-х гг., т. е. в разгар конфликта между Сталиным и Тито, выслали его вместе с женой в Болгарию. Оттуда в 1954 г. через Турцию и Триест Сосновские прибыли в Швецию.

Морские виды далматинского побережья Сосновского есть в музеях Котора, Герцег-Нови, Цетинья, галереях Загреба, в частных собраниях коллекционеров из Хорватии, Черногории, Сербии, Швеции[261]. Жена у него создавала необычные картины из цветных лоскутков.

Замечу, что лоскутки в русском Белграде шли не только на картины, из них сшивались самые разнообразные, я бы сказал, стильные вещи, украшавшие быт.

В мае 1928 г. в павильоне сербского Дома офицеров открылась, повторю, Первая русская художественная выставка 26 художников.

Там были полотна Варун-Секрета, Кучинского, Биценко, Рыкка, Ненадич, декорации Фромана и Жедринского, скульптура Загороднюка, много работ Алисова (картины и скульптура – донской казак, буйвол, лошадь, собаки), картины Вербицкого, Лажечникова. Пастухов выставил портреты. Киселева – картины «Костромские девушки», «Портрет П. Б. Струве» и ряд иных, Верховской – «Костурница» («Гробница») и еще некоторые работы, Баумгартен – проекты Генерального штаба, Офицерского дома в Скопле, флигеля для гостей на Дединье. Примечательно, что посетивший выставку королевский министр Милан Грол подметил, что отличительная черта русского искусства по сравнению с западным искусством в «ощущении колорита, яркости и разнообразии композиции»[262]. Может быть и так, но все же это весьма спорное восприятие, достаточно вспомнить импрессионистов.

На этой выставке можно было увидеть и живопись академика Николая Дмитриевича Кузнецова (02/14.12.1850, с. Степановка, Херсонской губ. – 02.03.(20. 02.?)1929, Сараево), старейшего члена Общества русских художников в Королевстве сербов, хорватов и словенцев. Он родился на юге России в старой и богатой дворянской семье. До 35 лет хозяйничал в своем имении, вывел новую породу «кузнецовских» свиней, славившихся на всю Новороссию. Приехав по делам в Одессу, посетил передвижную художественную выставку и «заболел» живописью.

«Талант Кузнецова, – писал Н. Брешко-Брешковский, – оказался таким же пышным, как и жирный густой чернозем, вскормивший, взлелеявший этого богатыря, гнувшего подковы и сворачивавшего кочергу в крендель».

Дебютировал помещик пейзажами, «расцвеченными фигурами людей и животных». Написал около 50 портретов своей дочери, знаменитой певицы М. Н. Кузнецовой.

Некоторые из его картин были приобретены королем Александром. Долгое время жил в Дубровнике, куда был приглашен Джурджиной Пашич для написания ряда фамильных портретов.

Добавлю, что несколько картин Кузнецова хранятся в городском музее в г. Вршац, где он жил некоторое время. А.А. Рогаткин, один из авторов замечательной книги «Русские в Сербии» пишет в своем блестящем очерке о русской колонии в Вршаце, что в 1923 г. там состоялась выставка работ Кузнецова и Самонова. В частности, кисти Кузнецова принадлежит написанный в 1925 г. великолепный портрет «Шандор и Маргит Цофманн». Назову также живописца, посвятившего свой талант городу Заечар и чтимого в нем, это – Константин Ефимович Чубков (1897, Екатеринодар – 1988, Заечар, Сербия) , упоминаемый А.Б. Арсеньевым в той же книге[263].

Газета «Новое время» в очередной корреспонденции писало об этой выставке: «Многообещающая графика г-жи Андрич-Самоновой — иллюстрации к Оскару Уайльду — с фантазией и своеобразной манерой рисунка. Рисовальщика с будущим»; «Декоративная живопись также представлена сильными эскизами — г. Фромана („Садко“, „Снегурочка“, „Борис Годунов“), г. Вербицким — умеренного „кубиста“, удивляющего богатством плоскостей и умеющим уравновешивать их нагромождения»; «Бросаются в глаза пейзажи Ковалевской, нежные по тонам и богатые по перспективе, архитектурные пейзажи г. Рика (Рыкка — *В. К.*), дающего сильные композиции городских массивов, пейзажи плодовитого г. Кучинского. Красочно сильно выписана „Хорватка“ г-жи Варун-Секрет. Что касается прикладного искусства, то в нем русским нет равных. По вкусу, по оригинальности и изысканности. Смотришь на работы ателье г-жи Александрович — на горы затейливо расписанных и расшитых подушек, — как умело-изящно подобраны ткани, какая причудливость складок, фестонов, сколько подлинной красоты в этой кокетливо изукрашенной пестряди». Она и «душа» первой русской выставки[264].

В 1936 г. в русском павильоне, впервые открытом на традиционной ярмарке в Любляне, наряду с женским рукоделием, кустарными работами, редкими коллекциями русских бумажных денег времен революции и гражданской войны, были представлены по-

лотна княгини Ольги Александровны, Репина, Ганзена, Волчанецкого, Баева и др. Общее внимание привлекли, как писали в «Русском голосе» картины из шелка Уляницевой и иконы, написанные г-жой Хайер[265]. Тогда через русский павильон прошло не менее 10 тыс. человек. Некоторые картины шли нарасхват, как, например, 12 картин Баева[266].

Однако в самой Любляне, в Словении, русские художники были редкостью. Они предпочитали Сербию. В Народной галерее в Любляне я нашел только несколько картин наших соотечественников: Филипп Андреевич Малявин («Женский акт», 1910 г.), Алексей Явленский, фон («Цветы в кувшине», 1909 г.), который учился у знаменитого словенского художника Антона Ажбе, Игорь Бондаренко (1927, Украина – ?) с полотном «Море», а также Н. Борисов с мариной.

Гораздо лучше складывалась ситуация в Сербии, Хорватии.

Но позволить себе жить только на средства, вырученные от продажи картин, могли немногие.

Представлю две судьбы.

Людмила Павловна Данилевская-Карагодова (16.10.1903, Николаев – штат Нью-Йорк,?), прибывшая в Королевство через Грецию вместе с матерью и бабушкой (отец, по некоторым сведениям, университетский профессор, навсегда остался в России), окончила девичий институт в г. Белая Церковь. Потом в Белграде она училась живописи у профессора Поповича. С 1929 г. Людмила Павловна стала жить в Хорватии. В основном она писала пейзажи, натюрморты, марины. В 1935–1944 гг. художница участвовала в пяти коллективных выставках, имела и одну самостоятельную, организованную в 1944 г. в салоне, где в основном занимались продажей картин. Критика к ее творчеству не была благосклонной, хотя цены на проданные полотна были весьма большими. После войны, в 1946–1947 гг., преподавала русский язык и литературу в Загребской средней технической школе. В 1950 г., как и многие русские, была вынуждена покинуть народную Югославию, власти которой после конфликта Сталина с Тито считали их «нежелательными элементами». Поэтому неудивительно, что тогда она покинула Загреб и поселилась в Париже, стала работать в Лувре копиисткой. Получила известность и как портретистка. Будучи членом Societé des Artistes Indépendents ежегодно выставлялась вместе с сотоварищами по Обществу в Grand

Palais. Потом вместе с семьей уехала в США[267]. Собственно говоря, расцвет ее профессиональной деятельности пришелся на то время, когда она уже находилась вне границ Югославии.

Теперь о судьбе Анатолия Дмитриевича Сергеева (20.03.1888, С.-Петербург – 22.06.1971). Он унаследовал талант художника от матери, немки, также занимавшейся искусством. Но, тем не менее, исполняя волю родителей, начал учиться постигать экономико-юридические дисциплины. Правда, в свободное время посещал частную художественную школу. Некоторое время работал в ателье Эрнеста Лисснера, когда-то учившегося у Ильи Репина. После революционных событий и последовавшей за ними гражданской войны Анатолий обосновался в хорватской столице, где он проживал с октября 1921 г. (по данным из журнала «Obitelj», с 1920 г.). Там он принял югославское подданство, получил естествоведческое образование и четыре года был ассистентом у профессора Воука на ботанической станции, где одновременно выполнял задания, требующие мастерства художника. Талант портретиста позволил ему оставить государственную службу. Нередко картины с изображениями известных людей, думается, из Загреба, украшали приемные и прочие присутственные места. Здесь можно назвать два портрета: государственного деятеля бана Шиловича и барона Эдуарда Елачича-Бужимского. Писал он много. Уже в начале 1930-х гг. он готовит свою первую выставку из написанных в Загребе самых лучших картин-портретов. Зарабатывал Сергеев и реставраторскими работами в местных храмах. К слову сказать, глагол «писать» очень хорошо подходит к его творчеству: он писал картины и стихи, много стихов. Магдалена Медарич упоминает ею виденные в семейном архиве Сергеевых стихотворения «Из русского цикла», «Из беженского цикла»[268]. Осталось написать только исследование об этой разносторонней личности, оставившей свой заметный след в культурной жизни Загреба.

А чаще всего художники шли в учебные заведения преподавателями рисования: в Заечаре учил детей Анатолий Баев, в Крушевце – Иван Лукомский, в Пироте – Аполлон Прокофьев, в Алексинце – Евгений Лаптев, в Нише – Василий Рудановский, в Аранджеловце – Митрофан Косенко, в Чачке – Владимир Костин, в Великом Бечкереке – Александр Лажечников, Афанасий Шелоумов, Андрей Биценко, в Белой Церкви – Михаил Хрисого-

нов, Иван Трофимов, в Сараево – Николай Кузнецов, в Дубровнике – Алексей Ганзен, в Скопле – Григорий Орлов, Сергей Образков, в Новом Саде – Николай Иванов, Владимир Курочкин[269].

Необходимо отметить, что Югославия не только «получала» готовых мастеров, но и растила их в своих художественных вузах. Остановлюсь на студентах Загребской Академии художеств, окончивших это учебное заведение до конца 1930-х – начала 1940-х гг. Это и Елена Вандровская, Моисей Гуревич, Надежда Долуханова, Сергей Головченко, Василий Качуринцев (1901, Киев – ?), Владимир Розмянский (1895, Тифлис, совр. Владикавказ – ?). Там в свое время учился и Григорий Саркис-бек (1893, Армавир, – ?), который трудился на тяжкой преподавательской ниве учителем рисования в провинциальных Заечаре, Неготине, Пироте, продолжая писать картины. Известно, что выпускник академии Владимир Курицын (1889, Тбилиси – ?), учился живописи у известных мастеров Рудольфа Валдеса и Роберта Франгеша. Академию посещали и княжна Ольга Стокосимова, в замужестве Изместьева[270] (22.02./07.03.1910, Екатеринослав, совр. Днепропетровск – 18.11.1944, Вена)[271], и Петр Сухачев, и Владимир Титов (1905, Смоленск – ?), и Нина Тумина (05.04.1911, Житомир – 1972, СССР), которая после завершения учебы в 1935 г. учебы жила в Скопле, а после второй мировой войны короткое время была в Загребе[272]. Сюда добавлю выпускницу Лидию Походжееву, умершую 10 января 1930 г. от туберкулеза[273].

Немного скажу о княжне Ольге Стокосимовой, отец которой, татарский князь, был потомком знаменитого Касимовского царевича Симеона Бекбулатовича, «великого князя всея Руси». Выпускница (1930 г.) Донского девичьего института, размещавшегося в г. Белая Церковь, Ольга училась сначала в Белградской, потом в Загребской академии художеств. С 1933 г. член НТСНП (Национально-трудового союза нового поколения). По воспоминаниям знакомого с ней Р. В. Полчанинова, она была автором серии картин-портретов «молодых борцов с большевизмом, украшающих помещение белградского клуба НТСНП»[274]. Во время жизни в Цетинье увлекалась акварелью, но ее картины не пользовались большим спросом. Популярность среди местного населения снискало только ее умение рисовать тушью портреты по фотографиям. С 1939 г. вплоть до своего отъезда из Цетинья в Панчево в 1940 г. иллюстрировала цетиньский ежемесячный скаутский журнал

«У костра». До своего переезда в 1942 г. в Берлин, как сообщает Р. В. Полчанинов, Ольга Стокосимова «принимала участие в подпольной разведческой работе в Сербии». В германской столице она поступила в Академию художеств, в 1944 переехала в Вену, где и окончила дни[275].

Продолжая тему русского таланта, необходимо подчеркнуть, что если есть «высокое» искусство, рассчитанное на элиту, то обязательно должно быть и «приземленное» — для масс. Само искусство при этом остается таковым, не меняясь в своей сути. И здесь русская талантливая молодежь также внесла свой вклад, выступив зачинателями стрипа (комикса) в столичной прессе. Любители этого нового жанра могли регулярно наслаждаться не только авантюрными историями в технике графики, но и смеяться над точно схваченными чертами городской жизни при передаче житейских ситуаций.

И здесь, благодаря авторам «Истории югославского стрипа» С. Драгинчичу и З. Зупану, можно вкратце очертить несколько творческих биографий русских стрип-мастеров. Итак, Сергей Миронович Головченко (28.11.1898, Одесса — 09.11.1937, Загреб). Сергей воевал в Первой мировой (гусарский Павлоградский полк) и в гражданской войнах, трижды был ранен. В 25 лет, уже в «чужом» Загребе он начал учиться живописи у профессоров Кризмана, Ванке, Бечича. Бросил учебу он то ли вследствие неких обстоятельств, то ли отставания в предметах. Ему оставалась карикатура, которой Головченко начал заниматься годом раньше, т. е. с 1922 г., и продолжать размещать их в журнале «Kopriva» («Крапива») под «нерусским» псевдонимом S. Mironovič, с текстами И. Пасарича. Занимался он и тем, что писал и иллюстрировал новеллы в таких журналах, как «Novosti», «Riječ», «Peckalo», «Kulisa», «Oko», «Vreme», «Ošišani jež»[276]. При этом в своих лучших рассказах Головченко нимало не юмористичен, а иллюстрации к ним нельзя отнести к карикатуре или шаржу. Например, в новелле: «На смерть Мишки Топтыгина» («Kulisa», № 25, 1932 г.) повествуется об охоте на медведя в хорошо знакомой автору Сибири и напоминает произведения Фенимора Купера или Льва Толстого в смысле психологической обрисовки главного героя — старого охотника, человека из народа[277]. Головченко охотно публиковала не только хорватская пресса, но и «Figaro», и «The Patriot», и «Humor»[278]. В Загребе его дружелюбно прозвали «сибиряком»,

так как Сибирь была родиной его отца, там он учился, эмоционально был связан ее просторами[279]. Сергей имел много друзей, которые стали авторами искренних, не сухо-стандартных некрологов на раннюю кончину «сибиряка», ставшего из «чужого» «своим» в художественных кругах Загреба[280].

Именно Головченко стал автором стрипа «Макс и Максич». Первая серия этого стрипа называлась «Макс и Максич – рыболовы» появилась 4 апреля 1925 г. в № 14 в родном журнале. Каждая серия, в которой изображались забавные проделки пары мальчишек-озорников, состояла из шести картинок, под которыми обычно помещались стихотворные строки. «Макс и Максич» быстро завоевали популярность и уже в 1926 г. была издана первая книга с их проделками. Свою блистательную карьеру герои Головченко закончили 2 марта 1934 г., когда в «Крапиве» появилась последняя серия под названием «Макс и Максич и Сима-вампир»[281].

В Загребе работал и Леонтий (Леонид) Семенович Савченко (17.10.1895, С.-Петербург – 03.01.1964, Загреб). Художник в государственной кинофабрике в Загребе он получил известность как рисовальщик стрипов, например, таких, как «Гость из космоса». Успешно пробовал себя в карикатуре, сотрудничая в 1924 г. и 1926 г. в журналах «Крапива» и «Пилюля» под псевдонимом Бельский[282].

«Баловался» стрипами и уже знакомый Анатолий Дмитриевич Сергеев. В иллюстрированном еженедельнике «Obitelj» («Семья») печатались в 1936 г. его «сказки в картинках»: о рыбаке и рыбке, о царевне и о семи богатырях, о золотом петушке, Коньке-Горбунке[283].

Родоначальником же сербского стрипа был Георгий (Джордже) Павлович Лобачев – художник исключительного стиля по своей талантливой простоте, творческой интуиции. Его стиль отличала доброта, ясность, свежесть. Он понимал стрип как совершенно новую художественную дисциплину, новый тип коммуникации, интегральное искусство[284]. Георгий родился в 1909 г. в семье русского дипломата в албанском Скадаре. Стал гимназистом в Новом Саде. В 1922 г. еще мальчишкой Георгий переехал с семьей в Белград и продолжил учебу в I русско-сербской гимназии. Потом началась студенческая пора: философский факультет Белградского университета, где Лобачев изучал историю искусства у

профессора В. Петковича. Но эта область редко приносит деньги. Пришлось Лобачеву идти «в жизнь», но в 1934 г. предприятие «Батиньоль», где он работал, обанкротилось. Тогда Георгий, который только что стал семейным человеком, начал рисовать рекламные объявления для различных фирм. К тому времени относятся и его первые опыты в области стрип-рекламы[285]. Первый целостный, так сказать литературный, стрип «Кровавое наследство», представленный как «продукт творчества югослава и американца»[286], Лобачев напечатал 23 марта 1935 г. в № 6 белградской газеты «Панорама» под псевдонимом Џ. Автором этого «криминального» сценария стал его школьный друг Вадим Курганский, скрывшийся под псевдонимом Вл. Цилич. Потом Лобачеву последовало предложение сотрудничества с «Политикой», самой влиятельной газетой в стране. Разумеется, оно было им принято и 4 мая 1936 г. появляются первые серии стрипа «Гайдук Станка». Потом последовали – «Дети капитана Гранта», «Дубровский», «Барон Мюнхгаузен» и др. С приключенческим жанром связан и его стрип «Белый дух». «Принцесса Ру» Лобачева полна оригинальной фантазии. Во «Властелине смерти» он стремился передать свое чувство сопротивления войне и ее ужасам. А, например, в «Женитьбе царя Душана» Лобачев раскрылся как великолепный иллюстратор национального фольклора. Именно в этой сфере им были созданы лучшие произведения. Его рисунки можно было видеть в таких изданиях, как «Политика», «Микки Маус», «Политикин забавник», «Царство Микки», «Коло»[287]. Лобачев был одним из немногих русских, кто активно участвовал в освобождении Белграда. Свой первый послевоенный стрип сделал для белградского журнала «Дуга», для которой сделал первый логотип[288].

В середине 1950-х гг. Лобачев уезжает в СССР, а в Югославии перепечатывались в «Политикином забавнике» такие стрипы, как «Гайдук Станка». В 1965 г. на его страницах появился стрип «Таинственная пещера», потом еще четыре стрипа за три последующие года. В 1974 г. для первого номера ревю «Пегас» он закончил «Волшебника из Оза», а спустя два года издательство «Югославия» опубликовал книгу «Чудесный мир Джорджа Лобачева». Добавлю, что Георгий Лобачев лауреат многочисленных наград. В 1985 г. на втором Салоне югославянского стрипа в Винковцах, посвященному

пятидесятилетию отечественного творчества в этой области, «рус» Лобачев получил Гран-при за свое искусство, которому посвятил жизнь[289].

К сказанному добавлю, что упоминавшееся возвращение на родину состоялось после того, как его в числе многих русских выслали из страны, «поссорившейся» с СССР. Вначале, в 1949 г., он был выслан в Румынию. Сейчас имя Лобачева носит школа стрипа в Белградском Студенческом культурном центре[290]

Еще один творческий портрет. Николай Павлович Навоев (1913, С.-Петербург – 11.1940, Белград). Дебютировал в сентябре 1935 г. в № 25 белградского «Стрипа» с серией «История Абиссинской династии». Менее чем за два года Навоев напечатал в нем еще десяток «историй».

Огромную популярность завоевал его авантюрный стрип «Малыш мореплаватель», поставленный его обожателями на первое мест, оставивший позади таких именитых мастеров, как А. Реймонд, Х. Фостер, Л. Фок, Л. Янг. Успехом пользовался и стрип Николая Навоева об авантюрах гусара Йона Ван Драка. В 1939–1940 гг. Навоев связывает свою творческую судьбу с новым журналом «Царство Микки», в котором найдут место приключенческие сериалы «Малыш-мореплаватель», «Молодой Бартуло», «Зигомар», а также стрип, разворачивающийся во времена Французской революции – «Две сиротки». К этому времени относятся и его рисунки к «Тарасу Бульбе», «Женитьбе Максима Црноевича»... Однако туберкулез помешал таланту Навоева продолжить радовать своих почитателей. Последние свои работы он делал лежа в постели...[291]

Еще одно имя – Сергей Соловьев (1901, Курск – 1975, Масие, Италия). В конце 1920 г. он, как и многие другие, обосновался в Королевстве. За годы молодости Сергей служил и в коннице офицером и зарабатывал на жизнь физическим трудом, и был в налоговой службе. Свое призвание он нашел, когда учился в белградской Академии художеств.

Рисовать Соловьев начал сравнительно поздно. Только 21 мая 1937 г. в № 99 «Микки Мауса» он напечатал первые рисунки к сериалу «Легион проклятых». В отличие от остальных стрипмастеров «Белградского круга» Соловьев сразу показал себя зрелым художником, свободным от заблуждений, свойственных ученичеству. С 1937 по 1941 г. он создал 31 стрип-историю,

превзойдя по количеству всех, за исключением Навоева. Больше всего он печатался в «Микки Маусе», наполовину меньше в «Царстве Микки» и всего один в журнале «Политикин забавник». Практически, для половины его стрипов текст писал Бранко Видич, но случалось, что и сам занимался «писаниной». Большую известность получили такие его короткие сериалы, как «Черный атаман», «Буффало Билл», «Царский оруженосец». Во время войны Сергей Соловьев прекратил свою деятельность. После освобождения некоторое время он жил в Риеке, где снова вернулся к стрипу. Большинство его стрипов многократно помещалось на страницах югославских печатных стрип-изданий и почти не было ни одного из них, которые не поместили бы хотя бы одну его «историю». В 1950-х гг. переселился в Италию[292].

Его коллега по «белградскому кругу» Иван Шеншин (1897, Пенза – 1944, Белград) свой первый опыт со стрипом осуществил 7 января 1932 г., когда поместил в детском журнале «Веселый четверг» «Приключения Микки Мауса», рисованные по образцу известного диснеевского персонажа[293].

После пятилетнего перерыва Шеншин вновь возвращается к стрипу. 3 сентября 1937 г. в № 129 «Микки Мауса» помещена первая его серия к стрипу «Маньчжурия в огне». Реалист Шеншин к стилизации рисунка подошел несколько раз и именно тогда достиг таких впечатляющих результатов, как, например, рисунки в «Храбром солдате Швейке». Он сам писал сценарии, часто используя литературные сюжеты, темы народных песен, повествований. Больше всего печатался в «Царстве Микки», в котором стал главной опорой после кончины Н. Навоева. В последнем номере этого издания, прекратившего выпуск в связи с началом войны, были помещены рисунки к так и незавершенным трем стрипам Ивана Шеншина – «Оковы прошлости», «Королевич Марко» и «Нина Джавахи». Прекратил свою деятельность и Шеншин художник[294]. В 1944 г. Иван Шеншин был расстрелян пришедшими к власти коммунистами[295].

Следующее имя – Алексей Ранхнер (1897, Одесса – 1942, Белград). Первый раз Алексей предстал как автор стрипа 20 февраля 1937 г. в первом номере журнала «Весели забавник» с небольшой историей «Мраморный город». Месяцем позже в № 82 «Микки Мауса» появились первые серийные рисунки стрипа

«Граф Монте Кристо». Потом печатались стрипы «Гайдуки», «Ревизор».

За четыре года А. Ранхнер напечатал 18 стрипов, многие из которых были перепечатаны в послевоенных изданиях, которых уже автор не увидел[296].

Необходимо добавить, что тогдашние авторы «стрипов» группировались вокруг журнала «Микки Маус», первый номер которого вышел из печати в 1936 г., а инициатором его издания стал русский эмигрант Александр Ивкович (1894, Одесса – ?), женившийся на сербке и взявший ее фамилию, чтобы легче войти в сербскую среду. Ивкович был владельцем издательства и фотоцинкографии «Русь». В 1937 г. он вместе с Л. Люстигом учредил фирму «Юниверсал пресс», которая стала выпускать «стрип-романы».

Опорой журнала стал Константин Константинович Кузнецов (1895, С.-Петербург – 09.03.1980, Лос-Анжелес). С 1937 по 1941 г. он нарисовал 25 стрипов. Именно Кузнецов стал «главным оружием» в конкурентной борьбе. Кроме русской классики он рисовал стрипы «Графиня Марго», «Барон вампир», «Три жизни». Помимо «Микки Мауса» русский художник печатался в журналах «Забавник», «Тарзан», «Политикин забавник». Константин занимался и карикатурой. Не был он чужд и рекламе (работал рекламным художником в магазине одежды «Матич»). Известен Кузнецов и как иллюстратор: книги «1001 ночь», «Маленький лорд Фаунтлерой».

Накануне войны, за два дня до немецкой бомбардировки Белграда вышел последний номер «Микки Мауса». Символично, что в этом номере было окончание стрипа Кузнецова под названием «Печать смерти»!

В новые времена Кузнецов рисует плакаты, работая шефом ателье Пропагандного отделения «Юговосток» немецкого командования в Сербии. В его карикатурах предстают Черчилль, Сталин, Рузвельт, причем первые два с красными носами. Британская империя у него – традиционный дряхлый лев, Америка представлена черным бешеным быком, штурмующим карту мира, СССР – белым медведем с огромной лапой на политической карте. Нередко темой для карикатур служили отношения между союзниками с обычным заключением: Лондон, ведущий грязную игру, обманут нечестной политикой Вашингтона и Москвы, так как, «хотя у них

различные звезды, но цель одна» — добиться большего в переделе мира, а позади всех них стоит еврей, фигура которого должна подтверждать нацистскую теорию антисемитизма и оправдывать расовую борьбу в мире.

В историческом архиве Белграда и сейчас хранятся полсотни плакатов Кузнецова военных лет[297].

Дальнейшая судьба русского художника была опять связана с «бегом». В 1944 г. он бежит в Австрию, потом в Германию, где под разными псевдонимами иллюстрирует, рисует карикатуры для журналов «Огни», «Петрушка». С 1950 г. Кузнецов продолжил рисовать уже в США: работает в Лос-Анжелесе художником-дизайнером почтовых открыток, иконописцем, иллюстратором. В 1988 г. репринт канадского издания одной из оформленных им книг появился в Москве[298].

Возвращаясь в «классику» скажу, что начавшаяся война, конечно, изменила судьбы у многих художников. Но война войной, а жизнь шла... Регулярно устраивались художественные выставки.

В 1942 г. на одной из них запомнилась «стена Степана Федоровича Колесникова, осветившая мягким и в то же время звонкожизнерадостным колоритом его полотен весь выставочный зал, посреди которого в такой гармонии сочетались скульптуры Загороднюка»[299].

В июне следующего года примерно с тем же составом открылась выставка русских художников в залах художественного павильона на Калемегдане. Участники: Сосновский Арсений, Вербицкий Ананий, Васильев Алексей, Гребенщиков Олег, Золотарев Анатолий, Загороднюк Владимир, Ковалевская-Рыкк Людмила, Колба-Селецкая Ольга, Кучинский Сергей, Резников Василий, Бояджиева Галина, Папков Андрей, Стоянович-Сахарова, Тарасов Леонид, Шелоумов Афанасий, Шевцов Виктор, Шаповалов Борис, Хрисогонов Михаил. Было представлено выше двухсот художественных работ[300].

15 декабря 1943 г. русские художники устраивали в Русском доме вечер, сбор от которого шел на зимнюю помощь нуждающимся русским людям, а таких было немало, замерзающих и голодающих. Свои картины на аукцион выставляли: Вербицкий, Загороднюк, Золотарев, Ковалевская, Колесников, Колб-Селецкая, Кучинский, Рыкк, Сосновский, Хрисогонов, Шрамченко... Было

благородство, была и дикость: когда на помощь бедным людям «человек свободной профессии с крупным заработком дал 4 динара и просил оставить его в покое»[301].

Кончилась война, и вновь для многих художников начался «бег». Алексей Арсеньев в своем замечательном именном регистре русских эмигрантов в Югославии приводит ряд имен: Иван Рыкк убыл в Аргентину, Владимир Загороднюк – в Австралию, Михаил Хрисогонов – в Венесуэлу, Афанасий Шелоумов – в Западную Германию, Арсений Сосновский – в Швецию, Владимир Предаевич – в Чили, Андрей Папков – в Аргентину, Пастухов Борис – в Великобританию...

А что было там?.. Старое ремесло и тоска по России. Только одна судьба живописца, поэта, театрала Василия Резникова. Обосновавшись в 1961 г. в Аделаиде, он в 1957 г. имел персональную выставку. Создал галерею портретов ушедшей Руси: гадалки, купчихи, сводницы, конокрады, юродивые... Написал «Деисус» для Свято-Николаевской церкви[302].

Писал Россию, которую продолжал воспевать и в своих стихах. Не удержусь, чтобы не привести отрывок из его «Тополей»:

Мне не забыть... Тогда шумели тополя...
В тот час растерянно они шумели.
За садом таяла багровая заря,
Нахмурясь облака висели.
Я дом свой оставлял. Шумели тополя...
Их дед мой посадил когда-то.
Там жили мать, отец, моя семья...
И там родился я.
Тогда шептали тополя
И шелестом баюкали меня,
Родные тополя...
Там дни моей весны текли,
И мирный труд дарило лето
Там я любил и радовался я,
И солнцу много песен было спето.
Печаль мою... Все знали тополя!
Всегда утеху мне шептали...
О милые вы тополя!
Листок ваш в ладанке на сердце у меня.
Мне не забыть!.. Шумели тополя тогда[303].

И тополя шумели русским на прощанье и в Югославии.

Конечно, были и те, кто остался. Среди них Елена Киселева-Билимович, Алексей Васильев, Ананий Вербицкий, Алексей Ганзен, Степан Колесников, Сергей Кучинский, Александр Лажечников, Николай Навоев...

Кто-то был арестован и вывезен в лагеря, как Борис Литвинов.

А были ли ученики у русских художников? Безусловно, следует ответить утвердительно. Одним из учеников Михаила Петрова в Белградской Академии художеств был Младен Србинович, с 1988 г. член Сербской Академии наук и искусств, с 1997 – Македонской Академии наук и искусств. В декабре 2005 г., будучи в Белграде, я посетил его выставку картин в зале Академии на Кнез Михайловой улице. Впечатляет фантасмагория красок. Упрощенность линий органически сочетается у него с философией представлений.

Из художников, осваивавших мастерство в послевоенное время, назову двоих, самых известных: это Леонид Шейка и Ольга Иваницкая, творчеству которых посвящены многочисленные статьи и книги на разных языках мира.

Леонид Шейка, родился в Белграде в 1932 г. в семье офицера-картографа украинца Трофима Васильевича Шейки. Мать будущей знаменитости, Катарина Зисич, не была чужда искусству, достаточно сказать, что только после замужества оставила карьеру оперной певицы. В 1949 г. Леонид Шейка поступает на отделение архитектуры в Высшей Технической школе. Уже в студенческие годы его рисунки отличаются от привычного стиля классического рисунка. Вместе с М. Главуртичем они становятся инициаторами «интегральной живописи», поддержанной теми, кто стремился вырваться из «закостеневшего» в традиции творчества[304].

Сам Шейка тогда постоянно находился в поиске: в 1956 г. он вступает «в фазу синтетического классицизма-панреализма» При этом панреализм, по Шейке, представляет «мир предмета и структур в континуитете как собрание различий, стремящихся к единству, переходя из одной сферы реальности в другую»[305]. В 1958 г. в связи с первой самостоятельной выставкой работ Л. Т. Шейки в газете коммунистов Югославии «Борба» анонимный автор писал: «Молодой Леонид Шейка показывает своей выставкой работ, что для него первейшая задача состоит в том, чтобы оставить прото-

ренные пути и дать своей живой и необычной фантазии как можно больше простора. Такой Шейка многих удивит, многих ошеломит, но никто перед его картинами не останется равнодушным, вдохновлялся ли он искусством великих мастеров Ренессанса, или, оставляя их, конструировал свои картины из хаотичных и раздельных частей видимого мира и таинственных подсознательных предчувствий»[306]. М. Стамболич, один из редких ценителей, обративших внимание на проблему реализации предмета у Л. Т. Шейки, подчеркивал, что художник «... подходит к предмету без априорной идеи о нем... цель у Шейки не человек, а мир (...) части индифферентны по отношению к целому, хотя оно без них не может»[307]. Творчество Леонида Шейки насчитывает несколько так называемых фаз или периодов. С конца 1950-х гг. он вошел в период «комнаты». Тогда появляются его картины с такими названиями, как «Комната с зеркалом», «Комната центра». Как пишет С. Маркович, «комната» «олицетворяет космос, населенный предметами собственной жизни, в котором память, искусство и мечта не могут быть разделенными»[308]. В 1964 г. художник издал в Белграде «Трактат о живописи», в котором изложил взгляд на искусство в целом и основные положения своего творчества. С. Маркович подчеркивает, что труд Шейки представляет собой «не только глубокий анализ искусства времени, в котором живет и искусство ранних эпох,... но и моральное неудовлетворение истинного творца, а также и несогласие с процессом маргинализации искусства»[309]. В 1967 г. Шейка начал серию картин, посвященных «мертвой природе». При этом изображенные на них предметы входят в категорию тех, которые обычны для свалки. Своим циклом мастер стремился примирить две полярности в сфере предметов. С одной стороны, напомнить нам о первоначальном назначении того или иного предмета, а с другой – извлечь его из «анонимности свалки» и дать возможность установить связи «между его прообразом и его наружным воплощением»[310]. В творчестве Шейки, надреалиста, как называли его одни критики, были не только темы «комнат», «террас», но и «свалки», которую он никогда не оставлял, как, впрочем, и другие. Для него «свалка» означала место, на котором предметы поглощают друг друга, «оставляя на оборотной стороне Ничего свой прообраз»[311]. Денегри, один из критиков творчества художника, писал, что своим циклом мультипликации предмета Шейка прорвался в некоторые

фундаментальные вопросы современной битвы человека, в которой отношение человек – предмет заменило прежнее отношение человек – природа, неся с собой кроме некоторых бесспорных утилитарных удовлетворений и одну новую категорию травмы, которая может квалифицироваться фактом модерной фетишизации присутствия, роли и значения вещей в ежедневной жизни»[312]. В 1968, 1969, 1970-ых гг. с успехом выставлялся в Швейцарии. Умер 15 декабря 1970 г. в Белграде. В своей «Последней записи» Леонид Шейка писал в завершающей строке: «Рисование есть облик молитвы»[313].

Мне пришлось видеть некоторые его картины. Я бы не отважился утверждать, что они мне близки и понятны. Но мир воспринимается по-разному, а Леонид Шейка все же был признан в нем.

Его женой была безмерно талантливая Оля Иваницкая (художница, скульптор, поэтесса, мультимедиальный мастер). Она родилась в 1931 г. в Панчево в семье военного инженера, майора Василия Яковлевича Иваницкого и Вероники Михайловны Пиотровской. Завершила Академию прикладного искусства. Потом, получив стипендию фонда Форда, Оля стажировалась в США. Русская художница участвовала в коллективных выставках с 1955 г. (более тысячи), а с 1957 г. выставлялась самостоятельно (около сотни). Иваницкая входила в знаменитую авангардистскую группу «Медиала». В ее картинах отразилась эпоха художественных поисков XX столетия. В 1960-е гг., благодаря Иваницкой, в Белграде появился поп-арт. Ее картины и скульптуры находятся в частных коллекциях, например, у Рокфеллера, Киссинджера, Карло Понти и Софии Лорен, и в многочисленных музеях мира. Именно Оля Иваницкая победила в выборе на звание лучшего художника Югославии в XX столетия. Ее творчество отмечено в Сербии и в мире рядом высших премий и наград. Только два примера: международный биографический центр в Кембридже включил ее в 1999 г. в число «2000 тысяч ведущих интеллектуалов мира», а также в книгу «Живые легенды мира 2001 г.». В 2005 г. Иваницкая стала одним из основателей Фонда искусства для молодых художников в городе Ниш. В конце 2006 г. она участвовала в учреждении салона «Медиал арт». Из книг, выпущенных Олей Иваницкой, отмечу «Ogledalo ljubavi, prepiska Olja-šejka» («Зеркало любви, переписка Оля –Шейка») (1995), и «Videla sam pre i posle, pesme i es-

seji» («Я видела до и после, стихи и эссе») (1998). Ее творчеству посвящен ряд монографий, в частности, Драгош Калаич написал книгу «Оля, дочь Леонардо». В процессе подготовки были новая книга стихов, сборник писем и очередная книга... Новейшие скульптуры: Меркурий (Белград), воевода Шупликац (Панчево)... Разносторонность таланта Оли ошеломляет. Только несколько примеров: Иваницкая автор проекта торгового центра в Нью-Йорке под названием «Big Apple Twins — Ground and Sky Zero Memorial», двух зданий (мужского и женского) «Matrimonial Buildings» на Марсе. В 2004—2005 гг. Оля создала проект Белградского моста через Дунай «Белградские звездные врата», участвовала в «Третьих соревнованиях Пежо» с проектом автомобиля ближайшего будущего, участница конкурса для мемориального центра («Memorial Sphere») в Нью-Йорке. Она пробовала себя в Народном театре в Белграде художницей по костюму в оперетте «Летучая мышь» Штрауса. В 2005 г. с Домом моды «Мона» Иваницкая показала ревю «Тесла», посвященное 150-летию знаменитого ученого[314]. Власти, еще при жизни художницы, выделили место для создания галереи Иваницкой, что неподалеку от ее дома на Косанчичевом венце. Будущую галерею сразу можно узнать по огромному «постеру» почти на всю стену дома с портретом знаменитой художницы.

В конце мая 2009 г., совсем незадолго до ее поразившего меня известия в июне о смерти Ольи, я разговаривал с нею в ее квартире, где все стены заняты картинами: ее, Шейки, есть и Рафаэль. И, конечно, картины хозяйки сразу начинают «играть» с тобой, и разгадать их непросто. А с другой стороны, нужно ли? Главное, что они «думающие»! Описывать их мне невозможно. Скажу только, что полотна многосюжетные и разновременные, в них фантазия цвета сплетается с историей, классика с авангардом, космос, пришельцы со страданиями, провокационное с реализмом и далее, которое нужно увидеть самому. Багровый цвет, присутствующий во многих картинах, усиливает смысловую напряженность изображаемого.

Сама Оля в разговоре заметила невзначай: «Я никогда не считала себя художницей, я только пытаюсь, но попытка иногда удается». Так может сказать только мастер.

А в процессе разговора передо мной раскладывались все новые и новые картины на основе упаковочного картона.

Именно раскладывались: художница нашла весьма остроумный способ создавать портретные шедевры на картинах-«раскладушках» из девяти квадратов. Этот прием позволяет по иному взглянуть на портрет, да и экономится место для хранения.

У нее были лысый Пикассо с грустно-умными глазами, Энди Уорхол с копной волос, проницательный Никола Пуссен, саркастический Билл Гейтс и другие делатели и «копиисты времени», даже, совсем неожиданно для меня, я увидел синеглазого Путина. На мой вопрос, почему? Ответ был краток — «он спас Россию».

И, конечно, полотна Оли рождают вопрос: это искусство или философия или наоборот. Во всяком случае, это всегда поиск или бег «от» или «за», или «вместе». Конечно, она, как и многие другие мастера, испытала влияние гения Дали, но у Оли свой путь и собственная философия, которую и легко и трудно увидеть в ее провокативных картинах, в ее прозе и поэзии, пронизанных размышлениями о вечности, вернее, времени, о художнике, задачах искусства. Чтобы немного дать представление о путях ее мысли, прошу прочесть следующие строки Оли Иваницкой: «Какую тему изобразительное искусство разрабатывало как главную на протяжении всего своего существования? С чего все началось? Согласно хронологии, которую составил музей Метрополитен, первой была создана маленькая овечья голова. Значит, представлено одомашненное животное. Потом были животные, на которых охотятся. И потом пошли охотники. И художники. Художников ловят, чистят, перевозят, перепродают. Было бы нескромно пресекать визуально-абстрактную историю мира, но напрашиваются темы: бесконечности, смерти, радости, власти, рождения, веры, наказания, телесного, некогда скрытого, а сейчас — явного, весьма телесного, темы мифологии; и потом взаимоотношения; человек — животные, битвы, столкновения, охота всех видов — на диких животных, на птиц, на волков, лисиц, все виды убийств, плетение времени, плетение шелка. Темы, связанные с едой, что мы едим, чем едим, как едим, темы связанные со сном, с тем, как мы ходим, стоим, держимся, цепляемся, а также трости, столы, стулья, троны, ложи, переносные кресла, конные повозки, прицепы, двуколки, упряжки, короны, одежда, туфли, тапочки, подвески, накидки, плащи, книги, инициалы, иллюминация, буквы, полки, стены — все принадлежит искусству, которое создается, которое нам что-то демонстрирует и нами же потребляется. И каждая во-

шедшая деталь вместе составит целостную картину... Что предлагает изобразительное искусство?

То, что спасет изобразительное искусство – это изображение архитектуры.

НЕ выглядит ли это предложение достаточным?.. Или можно было бы заняться сегодняшними проблемами мира? Или быть взглядом, обращенным в себя, на свое »внутреннее«? Или перейти границу того, что создает время сегодня, перейти собственное, перейти границу завтрашнего времени, послезавтрашнего, и поставить вопросы на сто, двести лет вперед, чтобы наконец-то дать программу. Быть может, через двести лет она будет выглядеть недостаточной, наивной, поверхностной, минималистской, но она будет существовать. Дать идею программы!..» [315]

По сути, как мне видится, эти задачи и решала, как ни грустно о ней говорить в прошедшем времени, в красках Оля Ивницкая.

И вместо традиционных нескольких прощальных слов о русских художниках я хочу подчеркнуть, что само русское творчество продолжает дарить радость встречи с прекрасным, с талантом, умеющим увидеть неожиданное в будничном, придать краски бытию, увидеть неразгаданное в обыденном, предвосхитить время, смешать его краски. Все это позволяет утверждать, что красота живет вечно.

Мой современник Александр Городницкий писал:

С годами живопись становится нужнее, –
Все остальное ускользает и течет.
Стареет сцена и театры вместе с нею,
Кино и музыка иные, что ни год.
Одна лишь живопись внушает нам надежду,
Что неизменными останутся всегда
И эти складки у пророка на одежде,
И эта серая в промоинах вода,
И мироздания распавшиеся звенья
Соединяются в музейной тишине,
Где продлеваются летящие мгновенья,
Запечатленные на сером полотне

Театральные тумбы Балкан

Вначале немного истории о русской пьесе на болгарской сцене. Пожалуй, одно из самых ранних упоминаний, встречавшихся мне на страницах документов, связано с постановкой в 1873 г. на театральной сцене г. Русе патриотического спектакля «Смерть Потемкина пред Смоленском» из истории Отечественной войны 1812 г. Судя по донесению тамошнего Генерального консула Александра Мошнина, «пьеса эта выбрана с намерением, ибо по интригам врагов все болгарские исторические народные пьесы запрещены»[316].

Замечу, что здесь название пьесы, о происхождении которой продолжаются споры, искажено: настоящее название – «Смерть князя Потемкина из Смоленска, случившаяся в 1812 году, когда французы вторглись в Россию»[317]. Тогда Болгария еще находилась под турецким игом, и выбор этой пьесы, пронизанный пафосом борьбы с захватчиками, был и определенным вызовом туркам и призывом к соотечественникам бороться за свободу и независимость своей Родины. Не желая пускаться в длинные комментарии, скажу, что тем самым театральное искусство служило делу освобождения Болгарии.

Однако самыми популярными в болгарском обществе были гениальные творения Гоголя. В 1902 г. в Вене на празднике всеславянского чествования Николая Васильевича председатель студенческого болгарского общества М. Тодоров говорил, что комедии «Ревизор» и Женитьба» были одними из самых посещаемых[318]. Впрочем, эти похвальные речи звучали с небольшими вариациями и у представителей молодежи Сербии, Словении, Хорватии.

С гастролями русских актеров на Балканах дело обстояло сложнее и в силу разности языка и по политическим мотивам. Тем не менее, находились смельчаки, готовые рискнуть и отправиться на гастроли со своей труппой в далекое путешествие. Одним из них был Г. Г. Ге, гастролировавший в 1909 г. на Балканах. На суд софийских знатоков он представил и классические «Без вины виноватые» А. Н. Островского и комедию Л. Н. Антропова «Блуждающие огни», в которой в свое время дебютировала М. Г. Савина, и трагедию «Гражданская смерть» П. Джакометти, переведенную А. Н. Островским, и комедию «Жертва забастовки» А. Привольского[319].

По предложению Ге вместе с болгарскими актерами был сыгран и «Шейлок» Шекспира. Этот спектакль прошел настолько удачно, что его повторили еще раз. Потом был Пловдив, где игрались популярная в России «Кручина» И. В. Шпажинского, «Блуждающие огни» и «Без вины виноватые»[320]. Затем последовал блестящий прием «Кручины» в Плевне, посещение Велико Тырново с «Привидениями» и, наконец, гастроли в Варне[321].

По возвращении труппы из Белграда жители Софии могли увидеть «Привидения» Ибсена, «Отца» Стриндберга, «Людей и море» Энгеля и российскую «Кручину». «За выражение горячей симпатии со стороны публики» артисты дали благотворительный спектакль в пользу глухонемых, хотя, как признавался сам глава труппы, ему было «тяжеленько» пойти на отказ от денег[322]. О болгарской театральной публике Ге оставил любопытные строки: «Ее любимый русский автор – Чехов, а иностранный – Ибсен, Метерлинк... И Островского и Гоголя и Грибоедова – она давно уже изучила, и теперь они для Болгарии не представляют никакого интереса. Самый слабый сбор у меня был на „Без вины виноватые“, самый сильный (за исключением „Шейлока“) – на „Привидения“ Ибсена... Это стремление к новому, к самому последнему, заметно у болгар во всем: и в архитектуре, и в литературе, и в искусствах. Всякая громкая новинка Запада сейчас же подхватывается, и по ее поводу пишутся целые статьи... Сыграл я „Кручину“ – и на следующий день критик Наумов уже написал: „Кручина“ принадлежит к старому русскому репертуару, написана в примитивных тонах и т. д.»[323] Но, тем не менее, Ге заключал: «Самыми отрадными останутся впечатления о публике, горячей, отзывчивой, я бы сказал – культурно отзывчивой и о болгарских артистах. Они так искренно болели душой за наши неудачи, и с таким деликатным вниманием хотели загладить дурное впечатление, чем только и как могли... Такие чувства оставила в нашей душе и болгарская пресса – радушная, гостеприимная...»[324]. И последовавшие геополитические изменения не повлияли на общую обстановку русско-болгарского сотрудничества в сфере культуры.

Но перед тем как перейти собственно к театру и мастерам сцены русского зарубежья я хотел бы уделить внимание одной русской актрисе редкой по красоте и талантам, тесно связанной со Словом, с театром. Речь пойдет о Вере Пушкаревой, женщине с необычной судьбой.

Она родилась 9 марта 1875 г. в небогатой дворянской семье. В 13 лет в жизни ее семьи случилась трагедия: во время домашнего спектакля, в котором и она принимала участие, вспыхнул пожар, погибли сестра и ее приятельница. После этого слово «театр» долгое время не произносилось в доме. Театр был, казалось, прочно забыт. Жизнь шла вместе с учением: Смольный институт, Педагогические курсы, Высшие женские Бестужевские курсы, на которых влюбилась в преподавателя Нестора Котляревского и вышла за него замуж. Уже в новой для себя жизни Вера вновь предается театру[325].

Муж, простодушно признававшийся в том, что «ничего в театральном деле не смыслит и терпеть не может этого искусства»[326], для любимой был готов на все!

С согласия мужа она учится в театральной школе при Императорских драматических театрах под руководством великого актера Владимира Николаевича Давыдова. Вместе с ней тогда учились и будущие корифеи болгарской сцены Кръстю Сарафов и Христо Ганчев. В 1898 г. Вера стала актрисой знаменитого Александринского театра, в просторечии, Александринки. Там она выступала на первых ролях практически полных два десятка лет[327].

Александр Митрофанович Федоров писал о ней, что ее амплуа были героические роли: «прекрасная внешность, благородство манер, красивый, глубокий голос, как и врожденная культура... любовь к искусству — создали успех Вере Васильевне на императорской сцене». В ее салоне на Кирочной улице бывали Президент Российской Академии наук великий князь Константин Константинович, члены Государственной думы И. И. Петрункевич, Ф. И. Родичев, В. А. Маклаков, литераторы Бунин, Куприн, Бальмонт, художники Сомов, Бакст и другие. Илья Репин рисовал ее портрет[328].

Она была знакома с К. С. Станиславским, вела переписку с ним по театральным вопросам, советовалась о своих ролях[329].

В 1911 г. Вера стала одной из основательниц Общества «Народные университеты», где в течение пяти лет читала курс по «художественному и выразительному чтению» [330].

Ее знакомая Н. Дурылина вспоминала, что каждое Рождество Пушкарева собирала в свой дом полсотни ребятишек из бедных семейств, раздавала подарки, снабжала теплой одеждой. В 1912 г. во время первой Балканской войны Вера устроила для болгарских

солдат сбор подарков, которые передала через полномочного представителя Болгарии в России С. С. Бобчева. В ноябре 1914 г. она организовала комитет «Петроград–Польша». За 10 дней было собрано нуждавшемуся населению 57 вагонов различных вещей[331].

В 1920 г. Вера уже с новым мужем, блестящим болгарским офицером полковником Йорданом Пехливановым, выехала в Болгарию, ставшую для нее второй родиной и стала инициатором создания первого театрального музея в Софии. Она выступала в Музыкальной академии с лекциями по «художественному и выразительному чтению», а также читала их на своих курсах, через которые прошли многие артисты, общественные деятели[332].

Один из ее почитателей, Б. Зографов, писал, что, лишенная возможности играть на сцене, Вера посвятила много времени преподаванию «лирических и драматических эмоций через живое слово», «звуковому раскрытию сокровищ, скрытых под обложками книг»[333].

Вера была убеждена, что Болгария, идущая «по пути к величию и славе, должна восполнить знание о слове в своей культуре, став первой в этом отношении на Балканах». Именно этой задаче служил созданный ею кружок «Живое слово»[334].

Болгарская исследовательница Маргарита Каназирска в своей блестящей статье о Вере Пушкаревой напишет, что «на протяжении 20 лет кружок „Живо слово“ работал с энтузиазмом, его участники выступали с самыми разнообразными программами, раскрывая очарование поэзии и прозы русских и болгарских писателей – Пушкина, Лермонтова, Толстого, Ботева, Петко и Пенчо Славейковых, Елина Пелина, Й. Йовкова и др.»

Члены кружка занимались также и благотворительностью: собранные от концертов деньги они вложили в специальный фонд для перезахоронения на родине одного из любимейших болгарских лириков Димчо Дебелянова, захороненного в Греции. В 1931 г. цель была достигнута, а 19 августа 1934 г. был воздвигнут памятник поэту, созданный скульптором Иваном Лазаровым[335].

Вера Пушкарева многое сделала и для учреждения «Института слова», который своей задачей ставил содействие развитию правильной, выразительной речи, к выработке болгарского сценического слова. Был подготовлен уже и его устав, но помешала болезнь[336].

В Софии она долгие годы будет писать в газету «Мир» на театральные темы, а также в «Слово», «Беседу» и другие издания[337].

За два десятка лет Вера поместила в печати свыше полутысячи статей и театральных отзывов, в которых стремилась просветить читателя, «дать информацию об истории создания пьес, о драматургах, о первых постановках (особенно, если это касалось классического репертуара, который она знала в совершенстве)[338].

В своей последней статье (1941 г.) из цикла «Беседы о театре», так и не опубликованной при ее жизни, Вера выступала с двумя предложениями. Первое было связано с введением в состав руководства театра новых лиц со стороны: драматурга, художника, критика или знатока театра из бывших актеров, которые могли бы помогать театру, предотвращать ошибки, делить ответственность с дирекцией, т. е. предлагался некий прообраз нынешнего худсовета. Второе – с допуском в ряды театральных критиков женщин, более «тонких и беспристрастных в оценках», нежели мужчины. По ее мнению, на болгарском горизонте намечались две такие критикессы – Анна Каменова и Евдокия Обрешкова[339].

Но эти две женщины, получившие уже известность в писательском мире, не стали, насколько мне известно, «пробивать стену критиков-мужчин».

Что еще?

Вера опубликовала в болгарских газетах «Мир» и «Слово» и в нью-йоркском «Новом русском слове» ряд очерков под общим названием «Силуэты театрального прошлого» (1928–1938 гг.) о своих знаменитых современниках из мира театра, таких как М. Г. Савина, К. А. Варламов, Т. Сальвини, С. М. Волконский, К. С. Станиславский, Ф. И. Шаляпин, К. Сарафов, А. Будевска.

В «Силуэтах прошлого» она делилась воспоминаниями о Льве Толстом, Леониде Андрееве, «августейшем поэте» К. Р., императорах Александре III, Николае II и их женах. Написала Вера и эссе о Репине, а также о Бальмонте, который в свое время посвятил ей несколько стихотворений[340].

Из стихов, приносимых поэтом Вере[341], процитирую одно:

Я хотел бы тебя заласкать вдохновеньем,
Чтоб мои над тобой пролетали мечты,
Как стремится ручей мелодическим пеньем
Заласкать наклонившихся лилий цветы,
Чтобы с каждым нахлынувшим новым мгновеньем

Ты шептала: «Опять! Это — ты! Это — ты!»
О, я буду воздушным и нежно внимательным,
Буду вкрадчивым, — только не бойся меня,
И к непознанным снам, так желанно-желательным,
Мы уйдем чрез слияние ночи и дня,
Чтоб угаданный свет был как будто гадательным,
Чтоб мы оба зажглись от того же огня!
Я тебя обожгу поцелуем томительным,
Несказанным — одним — поцелуем мечты,
И блаженство твое будет сладко-мечтательным,
Между ночью и днем, у заветной черты,
Чтоб, закрывши глаза, ты в восторге мучительном
Прошептала: «Опять! Ах, опять! Это — ты!»

Поэт Николай Лилиев писал, что с кончиной Веры Васильевны «болгарский театр потерял прекрасного ценителя, болгарский артист — своего учителя и друга, а Болгария — самоотверженное сердце, которое любило искусство и ему служило»[342].

А теперь — ТЕАТР. Открывая театральную картинку, сразу начну с артистов Московского художественного театра, гостивших в Софии в 1920 г. Среди них были В. Качалов, Н. Массалитинов, О. Книппер-Чехова, М. Германова. Их выступления имели ошеломляющий успех и у болгар, и у русских. Вера Пушкарева писала: «Они уезжают... наши дорогие москвичи... Мне лично они вернули волю к жизни, вдохнули охоту снова работать и бороться за бессмертные идеалы нашего искусства и дали среди беспросветного мрака настоящего какую-то смутную, но крепкую надежду на будущее...»[343]

Это прекрасные слова русской женщины звучат лучше любой критики. Но мне могут возразить, что, дескать, это только все эмоции.

Что ж. Предоставлю слово болгарскому профессиональному критику из модернистского журнала «Златорог» и его соредактору Сираку Скитнику, поэту, режиссеру, писателю, художнику, входившему когда-то в «Мир искусства».

В своей рецензии на выступления «художественников» в Софии, представляющий своеобразный гимн искусству, волшебной игре артистов, болгарский критик заключал, что трудно говорить о великом, и обсуждение игры «художественников» — это не оценка, а радость и волнение![344]

По прошествии нескольких лет, когда МХТ вновь, в 1924 г., побывал в болгарской столице, Сирак Скитник, обращаясь к читателю, писал, что, придя на спектакль «Битва жизни» по Диккенсу, актеры заставили поверить нас в сказку того старого времени, открыли наши сердца, покорили своей изумительной игрой ансамбля, когда каждый «невидимо вплетается в реплику другого, и даже когда молчит – он нужен, необходим на сцене». И мелодия каждого персонажа сливается в аккорд всей игры[345]. Московские артисты, писал С. Скитник, настолько вживаются в роль, что им, видимо, тяжело «выходить из нее» после занавеса и вновь «входить в себя».

И задаваясь вопросом о творческой разноликости актера, актрисы, болгарский критик приводит в качестве примера блестящую игру Греч: «Греч-гувернантка в „Вишневом саде“ не имеет ничего общего с Греч-Клеменс, служанкой в „Битве жизни“». Неприятный образ гувернантки в «Битве жизни» неожиданно превращается в простодушную, веселую служанку. Ее фигура получает «подвижность, пестроту, солнечность. И ее игра приобретает совершенно другой вид, не говоря о совершенстве исполнения. Это превращение артиста нас заставляет верить в другую жизнь, в сказку, даже в невероятное»[346]. Творчеством этой «величайшей характерной актрисы» давно занимается известная в мире театровед Марина Литаврина, многие исследования которой связаны с русской театральной эмиграцией[347].

Замечательные слова нашлись у С. Скитника и на спектакль «Село Степанчиково». Об игре Павлова в роли Фомы Фомича критик писал, что «в его творчестве есть что-то стихийное – непосредственное и тревожное в своей жизненности… Его игра пусть будет примером многим нашим артистам»[348], – заключал С. Скитник.

По его мнению, весь спектакль – это «настоящее, серьезное исследование человеческой души, ее сложных движений, жеста, маски, тона голоса, бытовых деталей»[349].

Все это, подчеркивал болгарский театровед, соединено талантом Массалитинова, показавшего здесь свое искусство «детализировать и индивидуализировать, умение соединять все части в стилевую постройку»[350].

Кстати, именно Николай Осипович Массалитинов принял в 1925 г. повторное приглашение болгарского правительства, став

главным режиссером Софийского Народного театра. Причем перед министерством просвещения он первым условием своей работы поставил открытие драматической школы при театре, которую должны были посещать все молодые артисты и учащаяся молодежь театра[351].

В итоге, вместе с женой Екатериной Краснопольской и театральным критиком Петром Ярцевым, он за небольшое время создал необходимую школу, в которой воспитал новое театральное поколение – П. Герганова, Г. Стаматова, В. Трендафилова, М. Попову, З. Йорданову, К. Кисимова и др. Более того, его школу, где Массалитинов вместе с женой вели занятия по актерскому мастерству и ставили «этюды» по системе Станиславского, посещали и другие актеры, как например, известнейший Кр. Сарафов, участвовавший в «этюдах» наравне с молодежью[352].

Его первый спектакль «Двенадцатая ночь» (12 января 1926 г.) был примером единства «молодых» и «старых», но исключительно талантливых Кр. Сарафова, И. Димова, С. Бычварова, Т. Танеева и др. Он заворожил болгарских зрителей и вызвал невероятный «бум» в театральной критике (17 отзывов). Это было новым словом в болгарском театре. Критики определили его как «торжество», как «награду за неугасшую веру в театральную магию».

За 20 лет – с 1926 по 1946 г. – Массалитинов представил на болгарской сцене не только пьесы «иностранцев» – Шекспира, Ибсена, Гольдони, Метерлинка, Пиранделло, Островского, Грибоедова, Чехова, Горького, но и болгарских авторов, например, Р. Стоянова, Й. Йовкова, Ст. Л. Костова и др.[353]

Ася Дертлиева, известная болгарская исследовательница жизни и творчества Николая Массалитинова, в одной из своих студий приводит мнение Николая Лилиева о том, что нет такого театра в Болгарии, где не побывал бы Массалитинов как исполнитель или режиссер, равно как и нет ни одного молодого актера, не прошедшего театральные курсы в Варне или Софии, руководимые им или при его непосредственном участии[354].

Всего Массалитинов поставил свыше 130 пьес, из которых 36 болгарских. Приведу только две истории, связанные с национальными постановками. Итак, первая болгарская пьеса, поставленная Массалитиновым, была «Майстори» Рачо Стоянова (премьера 10 сентября 1927 г.), «отрытая» Ярцевым среди «забракованных» болгарских пьес. И не было потом ни одного театра в

Болгарии, где бы ни шло это талантливейшее произведение. Правда, когда Николай Осипович попросил автора убрать длинноты в его второй пьесе «Ратай», тот попросту сжег свое произведение, чего потом не мог простить себе Массалитинов, ставившей эту пьесу гораздо выше других, идущих на сцене Народного театра, хотя и уступавшей «Майсторам». Вторая история связана с постановкой всеизвестного «Големанова» Ст. Л. Костова. Как рассказывал сам Массалитинов, министр народного просвещения Найденов пытался запретить репетировать эту пьесу, в которой смеются над министрами. И только угроза Николая Осиповича немедленно подать в отставку, возымела свое действие. Премьера спектакля, в которой главную роль сыграл блестяще Кр. Сарафов, состоялась 3 января 1928 г. и до конца сезона выдержала свыше 50 показов, чего не случалось ни с одной пьесой[355].

Что еще? Характер? Как мне рассказывала его дочь Таня Массалитинова, отец был вспыльчивым человеком, но быстро отходил. Отношения в театре? Помогал всем, кто обращался к нему за помощью. Великолепно «разбирал» роли. Только одна зарисовка. В 1947 г. новым главрежем стал Боян Дановский. По словам Тани, он, «как режиссер, отличался умозрительностью и не все актеры могли его понять». И сам Кр. Сарафов, звезда болгарского театра, приходил к Николаю Осиповичу, чтобы «прогнать» свою роль (он играл Достигаева). В итоге, актер сыграл блестяще[356].

Самому Массалитинову его болгарские коллеги и друзья неоднократно предлагали самому появиться на сцене, например, в «Дяде Ване», роль которого он блестяще играл еще на русской сцене. И вообще, не «тоскует» ли он по сцене? Ответ был скор и остроумен: «Чувствую себя как человек, который любит поесть, но принужден блюсти вегетарианский режим»[357]. Но все же тоска по сцене пересилила «вегетарианство». В 1928 г. Массалитинов с женой играли в пьесе Ибсена «Мастер Сольнес», шедшей на русском языке. В ней Массалитинов, по отзывам критики, блестяще сыграл заглавную роль. В 1930-х гг. мастер стал играть и на болгарском языке, например, в 1934 г., в спектакле «Правдата е хубава, но щастието – по хубаво» («Правда – хорошо, а счастье лучше»)[358]. Другой формой самовыражение для Массалитинова была декламация, чтение произведений русских и болгарских поэтов и писателей, а после 1944 г. – и советских.

Из тех времен о Николае Осиповиче сохранилась забавная зарисовка: он «страшно не любил поэзию Маяковского, но его стихи были обязательными для репертуара артиста. Однажды он читал стихотворение «Советский паспорт» и вдохновенно произносил такие строки: «Я достаю из широких штанин дубликатом бесценного груза. Читайте, завидуйте, я – гражданин Советского Союза!» Прочитал он стихотворение великолепно, но когда зашел за кулисы, то, вытирая пот со лба, сказал:

– Никогда такого дерьма еще не читал.

Может быть, другому за такие слова и влетело бы, но Николай Осипович был настолько знаменит в Болгарии, что ему прощалось все. За свое творчество он получил Димитровскую премию. Его именем был назван театр в Пловдиве»[359]. В самом театральном цехе его любовно называли «дедушкой»[360]. Правда, не все было так гладко в его отношениях с новой властью, с театром. Некоторые смотрели косо: эмигрант! Так, после его ухода с поста главного режиссера у него отобрали роскошный кабинет в театре, в котором «воцарился» новый главреж. Массалитинову же предоставили каморку около туалета. Но все же ошибка ли, глупость ли, «революционная ли мера» была исправлена коммунистом Вылко Червенковым, занимавшим пост председателя Комитета по культуре Болгарии. Во время одного из своих регулярных «обходов» театров он посетил Народный театр. Его провели по театру, показали кабинет директора, главного режиссера. После этого парадного обхода Червенков поинтересовался, где же кабинет Николая Осиповича Массалитинова. Пришлось показать ту конуру, куда втиснули «славу болгарского театра». Был большой разнос. В итоге Массалитинову вернули его привычный кабинет. Более того, Червенков предоставил ему хорошую квартиру, делал все, как говорила мне Таня, для отца[361]. В 1948 г. ему было привоено звание народного артиста Народной Республики Болгарии. Сам Массалитинов продолжал трудиться: ставить пьесы, читать лекции по актерскому мастерству. И сейчас, в XXI в., его имя сохранила благодарная память болгар.

И теперь еще один сюжет, связанный с попыткой Массалитинова вернуться на Родину. Уже в 1944 г., при новой власти, он делал несколько таких попыток. В одном из своих обращений Николай Осипович писал, что он здоров, полон сил и энергии и может быть полезен русскому театру как актер, режиссер и педагог, но все было тщетно. Хотя... он получил советское гражданство, но

отнюдь не разрешение на возвращение в родную Россию. Да и заводить разговор на эту тему Массалитинов перестал после своего посещения СССР в составе делегации в 1951 г. и встречи со своим старым товарищем по сцене Владимиром Поповым. Известно, что после приема в МХАТе болгарской делегации парторг кричал на Попова: «Сволочь! Как ты смеешь обниматься с невозвращенцем, с предателем Родины!»[362]

Но время все расставляет на свои места.

Имя Николая Осиповича Массалитинова, его жизнь и творчество на болгарской земле теперь знакомо и современному российскому читателю благодаря прежде всего трудам театроведа Натальи Вагаповой[363].

И все же я не хотел бы завершить здесь сюжеты, связанные с четой Массалитиновых. Остается еще дочь – Татьяна Николаевна Массалитинова, по-болгарски, – просто Таня Массалитинова (02.09.1921), продолжившая семейную традицию актерского ремесла. Нельзя сказать, что театр влюбил в себя Таню с первого взгляда. В 7 или 8 лет от роду она со своей подружкой, вместо того, чтобы, как примерные девочки, смотреть на сцену, где шла «Двенадцатая ночь», устроили в ложе Народного театра веселый тарарам. В итоге, по желанию публики они были по распоряжению директора выведены из ложи и отправлены по домам. От отца, всегда посещавшего свои спектакли, и бывшего свидетелем «позора» любимой дочери, Таня получила, по его мнению, «самое страшное наказание» – два месяца не посещать театр. Но для нее, видимо, это было совсем не страшно. В 1940 г. Таня поступила в Художественную академию и совершенно не думала о том, как бы ей стать артисткой. Но потом, как-то попав, можно сказать, «случайно» на актерские курсы, на которых преподавали ее мать и отец, Таня неожиданно даже для себя решила сдать экзамен. Был выбран для прочтения перед экзаменаторами труднейший монолог Джульетты, когда она решает принять яд. Однако, как говорила мне Таня, напавший на нее страх не позволил ей справиться с задачей, даже движения, вместо естественной грации приобрели некую механичность. Правда, потом вторую часть – чтение басни – Таня выполнила. Но все равно был провал. Именно эта неудача, как ни странно, подстегнула Таню, решившую во что бы то ни стало стать актрисой, доказать всем, что она может... На третьем году учебы в Академии девушка бросает ее и поступает в

театральное училище. Ее решительность, упорство, целеустремленность в постижении актерского ремесла проявились во время организации гастролей театра в 1944 г. по «новым землям», т. е. в присоединенные к Болгарии территории Македонии и Тракии. Желавшая во что бы то ни стало ехать в турне, второкурсница Массалитинова пришла к директору и заявила следующее: «Если Вы не возьмете меня с собой, то я покончу с собой, а если скажете отцу, то я тоже покончу с собой». Директор, растерявшись от такого напора, только мог и спросить, чего же она хочет играть! «Я буду играть роль без слов», — заявила Таня. В итоге она поехала с труппой, в которой были такие знаменитости, как Кисимов и Сарафов. Возможно, что Таня так и не произнесла бы ни слова на сцене в Хасково, но произошло обыкновенное театральное чудо. Заболела актриса, и нужна была срочная подмена. И тогда директор призвал «свободную» Таню и поручил ей одну из главных ролей — играть Мариану, дочку Оргона. В кратчайшее время текст был вызубрен. И студентка сыграла блестяще. Это и стало первой ролью Тани Массалитиновой. В 1945 г. после двухлетнего обучения Таня выдержала конкурс: ее приняли в Народный театр. В 1946 г. она сыграла трудную роль Людмилы в спектакле «Васса Железнова» и получила хорошую критику. Казалось бы, отец должен был быть доволен. Но Николай Осипович поверил окончательно в талант дочери только тогда, когда Таня сыграла роль Ирины в «Трех сестрах»[364]. Из череды ролей Таня назвала мне несколько этапных. В 1950-х гг., примерно в лет 35, она сыграла Ксению Михайловну в драме Б. С. Ромашова «Огненный мост». В 1960-х гг. поставила и сыграла на сцене модного софийского театра «199» моноспектакль «Воспоминания Эдит Пиаф», имевшего огромный успех. Кстати, с книжкой «французского воробышка» Таня познакомилась в Ленинграде, когда стажировалась по режиссуре у Г. А. Товстоногова. Ее подруга дала ей почитать «Мою исповедь» Пиаф. Таня, знавшая отлично французский, «проглотила» книжку разом и потом, полная впечатлений, сделала спектакль. В театре «199» Таня играла много. Так, одной из своих лучших ролей она считает роль Ивон в пьесе Ж. Кокто «Ужасные родители». Последняя роль, которую исполняла Таня в этом театре, была в 1991 г. в спектакле «Самая древняя профессия», где она играла мадам Мэй, хозяйку уличных проституток. В начале XXI века Таня стала играть в малом городском театре. В нем она и завершила

свою сценическую деятельность, сыграв 7 июня 2005 г. роль старой актрисы, ставшей гардеробщицей, в спектакле «Солнечная погода с громом» Р. Г. Армстронга[365]. Если говорить о признании, то Таня, как и отец, народная артистка Болгарии, знаменитая и любимая.

Знакомо историкам театра имя Исаака Ездровича Дуван-Торцова (1873, Евпатория – 27.09.1939, Париж). Вадим Шверубович, вспоминая его, писал: «Какой-то лысый, толстощекий человек... Это Дуван, наш Исаак Эзрович Дуван-Торцов, бывший актер МХТ, один из основателей Второй студии... Дуван был крупным провинциальным режиссером-антрепренером, одно время даже „держал сезон“ в Киеве, но потом передал свои коммерческие дела каким-то компаньонам, а сам переехал в Москву и вступил в труппу МХТ. Играл он очень мало и держал себя чрезвычайно скромно, даже робко... После революции он каким-то образом оказался в Софии, где его пригласили на должность главного режиссера драматической труппы»[366].

Сам он, будучи в Белграде, сообщал о себе в тамошней газете «Русский голос» за 1931 г. следующее: «Антрепренерскую деятельность начал в Вильно, а затем снял театр Соловцова в Киеве. Тут и протекала главная часть моей работы. Незадолго до войны передал театр Синельникову и поехал „учиться“ в Москву, где и был принят в состав Художественного театра. Затем два года был директором Московского драматического театра. Два года был главным режиссером Национального театра в Софии, затем Берлин, русские спектакли в „Des Vestens“, кино, главное режиссерство в „Синей птице“, поездка по Европе и Южной Америке со своим театром миниатюр („Маски“), Пражская труппа и турне Полевицкой»[367].

А тогда, в 1920 г., он работал, подчеркиваю, главным режиссером Болгарского Народного театра, что свидетельствовало о многом, прежде всего об уважении к русскому театральному опыту, традициям русской сцены. В частности, он поставил пьесу тогда всемирно известного Кнута Гамсуна «У жизни в лапах», продемонстрировав, как писали в прессе, свой режиссерский опыт, «глубокое понимание тонкого артиста»[368].

Но еще до своего назначения режиссером Исаак Ездрович завоевал сердца зрителей своей блестящей, совершенной, актерской игрой. Так, в спектакле «Ревизор» зритель смотрел отнюдь

не пьесу, а ждал появления Дуван-Торцова в роли градоначальника. Критик К. Константинов писал, что городничий у актера отнюдь не страшилище для торговцев, а «ч е л о в е к — обыкновенный, простой, жалкий человек — супруг и отец... в сердце которого нет злобы, даже когда он бранится»[369].

Гораздо меньше сведений о других мастерах сцены, вклад которых в театральную жизнь Болгарии не столь заметен.

Итак, начало 1920-х гг. К этому времени, когда в России бушевала Гражданская война со всей ее кровью, ужасами, расстрелами, в Болгарии пышным цветом расцветали всевозможные театры и театрики, развлекательно-увеселительные заведения.

Из русских артистов и режиссеров назову сначала Юрия Яковлева. Он приезжает в Болгарию в начале 1920 г. с труппой Елены Александровны Полевицкой. Его актерский талант, «особая красота жестов и мимики» сразу привлекли внимание публики, организаторов театрального дела. В том же году Яковлев начинает работать главным режиссером театра «Ренессанс», где господствовал легкий жанр — оперетты, комедии и пр. Его деятельность впечатляла, и вскоре, после отъезда в 1922 г. И. Э. Дуван-Торцова, он принимает предложение занять его место и стать главным режиссером главной сцены страны — Народного театра. Однако начавшаяся было работа прервалась вследствие случившегося в 1923 г. пожара в театре. После прощального спектакля в родном «Ренессансе» Яковлев уехал в Ригу. Вместе со своей женой, болгарской актрисой Иванкой Сладкаровой, он вернулся в Болгарию после десятилетней с ней разлуки, только в 1933 г. Тогда же Яковлев вновь начинает с музыкально-опереточного жанра, принимая предложение Ангела Сладкарова стать художественным руководителем своего театра. Потом были постановки нескольких оперетт в Кооперативном театре. И, наконец, он опять приглашается в Народный театр, где ставит около десятка пьес. Юрий Яковлев мог и больше, но болело сердце... Он умер в Бургасе, куда он приехал на премьеру своей постановки[370].

Артист Иван Димов писал в своих воспоминаниях: «Нашел я его тогда лежащим в гостинице в кровати без сил от переутомления. Моих просьб — остаться лежать — он не послушал. Но и доктора запретили ему вставать, так как существовала опасность для жизни. Яковлев их умолял как ребенок, чтобы ему позволили закончить работу. Долг и любовь к искусству пересилили. Пьеса

прошла при полном успехе. Зрители ее бурно приветствовали. Но режиссер не смог вкусить сладость успеха. Вместо цветов у него на сцене случилось кровоизлияние, и он остался беспомощным в кровати. Скончался он в Софии 17. III. 1938 г.»[371]

Популярным у русских был и театр русской драмы, Его создала в 1922 г. русская провинциальная актриса Екатерина Николаевна Базилевич (? — 1941).

В 1910 — 1915 гг. она ставила пьесы в Киеве и Харькове, в ее спектаклях играют Качалов и Станиславский. Была Екатерина Николаевна знакома и с Мейерхольдом. В Болгарии у нее установились тесные связи с Массалитиновым, много помогавшем ее театру, в котором ставились «Буря» В. Шекспира, «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского, «Власть тьмы» Л. Н. Толстого, «Мещане» М. Горького, «Синяя птица» М. Метерлинка, «Екатерина Иванова» Л. Н. Андреева[372].

Екатерина Николаевна была и режиссером, и исполнительницей множества главных ролей. Этот театр даже можно назвать семейным уже потому, что в нем играли муж, сын и дочь основательницы. К участию привлекались и актеры-любители и профессионалы. Ставили они спектакли один или два раза в месяц в зале общества «Славянская беседа»[373].

Только одно рекламное объявление о спектакле этого театра: «22 мая театр Русской драмы ставит премьеру по роману Краснова «Смена» (коммунизм умрет, Россия не умрет). Будут хор, балалайки, песни, танцы»[374]. «Ирландское рагу» — как сказал бы один из английских классиков, увидев такую рекламу. Но для привлечения зрителя все шло в ход. Театр, не обращая особого внимания на зубоскальство молодежи, прозвавшей его «Драмой русского театра», работал. Играли актеры и «проверенную» классику: «Юбилей» Чехова, «Преступление и наказание» советского Зощенко, «Воительница» Лескова. В труппе были: З. Г. Юрьева, Н. М. Молчанова, В. В. Триве, К. Ф. Федоров, Ю. Г. Зорич, Н. В. Деревенец, А. В. Платунов, Н. Н. Свешников, И. А. Батюшков, Ю. Д. Максимова[375].

В годы войны театр чуть было не был закрыт.

По распоряжению Министерства внутренних дел от 25 июня 1942 г. запрещалась «деятельность театра на настоящий сезон, вследствие систематического представления советских пьес». Только благодаря заступничеству влиятельных лиц, друзей театра

он не был совсем закрыт и работал до октября—ноября 1944 г.[376] Замечательно, не правда ли?!

Семья Базилевич создала и первый детский театр марионеток в Болгарии. Это было вполне естественно, если знать, что Базилевич был ученик Ивана Афиногеновича Зайцева, одного из создателей русского театра марионеток. Спектакли шли в читальне «Славянская беседа», что в центре Софии. Роли исполняли он, жена, дочь Зоя, в качестве постановщиков участвовали и другие, например, Йордан Черкезов.

Декоратором был тогда еще молодой Евгений Ващенко.

Жили Базилевичи на улице «Цар Крум». В 1944 г. бомба союзников угодила в их дом, погибла Зоя, были уничтожены все куклы. Уцелел только сын Виктор[377].

Теперь о критике и «воспитателе».

В октябре 1921 г. в Софию приехал Петр Михайлович Ярцев (1870 – 04. 11. 1930, София), театровед, поэт, драматург, эстет с внешностью средневекового рыцаря, владелец редингота, трубки и гитары!

«Самый зловредный из театральных критиков», по характеристике Дона Аминадо[378].

Что еще?

Друг Чехова, Андреева, Комиссаржевской, Станиславского, Качалова, Германовой. Ставил в России «русского Метерлинка» – Чехова...[379]

Его приглашали часто на репетиции Художественного театра как arbiter elegantiarum. В 1906 г. его позвали к Вере Федоровне Комиссаржевской, у которой он несколько лет заведовал литературным отделом, участвовал даже в подготовке нескольких спектаклей, таких, как «В городе» Семена Юшкевича и «Вечная сказка» Станислава Пшибышевского. В 1907 г. Ярцев публикует статьи в московской «Литературно-художественной газете» о Мейерхольде-режиссере, новаторство которого он поддерживал. Будущее театра он связывал с формированием студий или мастерских, в которых режиссер мог реализовывать свои искания вместе с молодыми актерами. Наряду с театроведческими статьями Петр Михайлович писал и на иные темы, в том числе о Церкви («Очерки Оптиной пустыни»)[380].

Он сотрудничал с такими журналами, как «Театр и Искусство», «Золотое Руно», «Правда», «Современная жизнь», «Зори»,

«София». В 1910 г. он вместе с К. В. Бравич и Ф. Ф. Комиссаржевским руководил драматической школой в Москве, потом основал свою школу в Киеве. Был известен и как драматург: автор таких пьес, как «Брак», Земля», «Волшебник», «У монастыря». Последняя игралась на сцене МХТ в декабре 1904 г., а пьеса «Волшебник» получила премию театрального конкурса Литературного театрального общества в Санкт-Петербурге. В 1912 г. он вел театральную колонку в газете «Речь» [381].

В декабре 1921 г. в Свободном театре состоялось его первое выступление, посвященное русскому театру, под названием «Тихий свет» [382]. В 1922 г. его лекция была издана в пловдивской «Театральной жизни» [383]. Читатель мог ознакомиться с его воспоминаниями о двух премьерах «Чайки» и его авторе, с размышлениями о театре и литературе, значении художественного слова и пр.[384]

П. М. Ярцев ставил в 1922 г. такие спектакли в «Объединенном театре», как «Самсон» А. Бернштейна, «Дина Гланк» С. Юшкевича, «Материнская скорбь» Я. Гордина и др.[385]

Осенью 1923 г. театр закрылся вследствие финансовых трудностей, но Ярцев к этому времени уже работал главным режиссером в театре Пловдива – второй столицы Болгарии. Но там он не задержался: его первая премьера – «Сестра» Беатриса» Мориса Метерлинка – была встречена рукоплесканиями, а вторая – «Жизнь Человека» Леонида Андреева – провалилась. Исследовательница его творчества Г. Петкова пишет, что тогда его назвали «главным дефектом» театра, так как считалось, что «иностранец» не может руководить болгарскими артистами[386].

Потом – с декабря 1923 г. – была непродолжительная работа в Камерном театре, постановки Диккенса, Пшибышевского, Гауптмана, Ибсена. Но весной 1924 г. театр закрылся вследствие финансовых трудностей[387].

Так или иначе, но последовало возвращение Ярцева в Софию и чтение лекций по истории и вопросам сценического искусства на курсах при Народном театре. На следующий год он был приглашен Николаем Осиповичем преподавать «искусство актера» и «историю костюма» в драматической школе. Там он «буквально „взращивал“ актеров, учил их жить ролью – во время репетиции, за кулисами, дома, обращать внимание на любую мелочь костюма, грима, поведения на сцене»[388].

На все это Петр Михайлович обращал внимание в своем «Тихом свете», когда писал о сценической драматургии. Лишенный возможности самостоятельной режиссерской работы, Ярцев все же участвует в постановке ряда спектаклей («Мастер» Стоянова, «Горе от ума» Грибоедова). Он много пишет в русские театральные журналы, в «Златорог», выступает с лекциями о русском искусстве и его религиозных истоках, переводит творения болгарских писателей. В 1928 г. в «Голосе», русской газете в Софии, публикует свои «Эмигрантские очерки», а в 1929 г. — «Театральные очерки».

Что еще?

Искатель нового в театре, защитник старого в искусстве, он много писал на темы, связанные с православной Россией, а именно о Церкви, ее роли в эмиграции. В воспоминаниях о Патриархе Тихоне Ярцев затронул на первый взгляд банальный сюжет, но не теряющий своей остроты и по сей день, об интеллигенции и Церкви. Последней книгой, которую он заказал в библиотеке, носила название «Слова и речи митрополита Филарета». Это было 4 ноября 1930 г., а 30 ноября Ярцев ушел из жизни[389].

Из провинциальных русских театров, рассеянных по городам Болгарии, можно назвать основанный на о. Лемносе Донской театр, нашедший в начале 1920-х гг. пристанище в Ямболе. Артисты играли «Женитьбу» Гоголя и «Лабиринт» Полякова, и «На бойком месте» Островского, даже «Привидения» Ибсена[390].

Если для русского зрителя русский театр воспринимался, надо полагать, при всех его «недостатках» как своеобразное волшебное окно, позволявшее вновь очутиться на Родине, то болгарскими строгими ценителями, такими как Гео Милев и Владимир Василев, русская пьеса воспринималась критично. Так, В. Василев весьма жестко отзывался о русском репертуаре столичного Народного театра, говоря, что ему недостает «социальности» и он даже способствует отчуждению индивида от проблем действительности[391]. Упрек весьма спорен. «Баню» или «Клопа» Владимира Маяковского там, действительно, не ставили, хотя там социальности было хоть отбавляй. Но может быть столичный зритель просто «не дорос до революционной социальности», и ему нравились Чехов и Островский. Впрочем, «социального» Горького тоже играли в Софии.

А как обстояло дело с русским театральным искусством в других крупных городах? Судя по ситуации в Русе, то весьма неплохо.

В мае 1920 г. туда приезжала труппа под громким названием «Московские балетные артисты». Местная пресса подчеркивала мастерство Марии Юрьевой, Галины Арцибушевой, Елизаветы Козловской[392]. Несколько позже, в сезоне 1920/1921 г., там гостила Екатерина Лорен. О ее выступлениях в прессе были самые блестящие отзывы, например: «непрерывно огненный фейерверк изящества и темперамента настоящей артистки-художницы»[393].

В июне 1920 г. давал свои спектакли столичный «Свободный театр» со своими звездами Тамарой Грузинской и Владимиром Ленским. Тогда в печати заявляли, что «из всех гастролировавших до сих пор театральных трупп Свободный театр имел самый большой успех». В связи с чем и рекомендовали театральному начальству «задержать Грузинскую и Ленского на болгарской сцене», чтобы артисты «могли поучиться у них» и тем самым поднять болгарское искусство оперетты на более высокий уровень[394]. «Задержать» русских артистов не удалось, но Ленский позже приезжал в понравившийся ему Русе со своим театром «Веселый ребенок»[395]. Не обходили этот город своим вниманием и другие артисты. В частности, там несколько раз выступали с концертами Нерсес Гукасов и Ида Ард. В их исполнении звучали арии из опер «Тоска», «Аида», «Пиковая дама», «Гугеноты», «Кармен», а также армянские песни[396]. В сезоне 1920/21 г. в город на Дунае приезжала группа артистов из Варненской оперы, среди которых был известный певец Д. С. Курагин. Ценители оперы могли услышать арии «Травиаты», «Аиды», «Трубадуров»[397]. Артисты Пловдивского театра ставили на Русенской сцене пьесу Г. Г. Ге «Певица из варьете»[398]. С 13 по 17 ноября 1920 г. с триумфом прошли гастроли труппы Елены Александровны Полевицкой. Русенцы увидели такие спектакли, как «Дама с камелиями» Дюма-сына, «Черная пантера» Винниченко. Режиссером был Иван Федорович Шмидт, муж Полевицкой. На сцене играли такие артисты, как Дуван-Торцов, Юровский, будущий народный артист СССР, Решетникова, Таридина, Нелидов, Шигорин[399]. И, конечно, наиболее лестные и восторженные отзывы у русенцев достались Елене Александровне: она и «бесподобна», и «ангел», и даже «солнечный луч изящного искусства»[400].

А дальше автор писал о «торжестве русской культуры, обогащающей духовный мир русенской публики»[401]. А это признание дорогого стоит.

Обращаясь ко дню сегодняшнему, могу сказать, что русский театр живет и сейчас, в XXI столетии: в 2000 г. в Софии был создан Русский камерный театр, ставящий исключительно родные пьесы. Его первым художественным руководителем был Александр Михайлович Ваховский, и сейчас театр носит его имя. Труппа театра состоит из наших соотечественников, живущих в Болгарии. Основная сцена находится в Российском культурно-информационном центре в Софии. Свои спектакли театр с успехом показывал в Белоруссии, Венгрии, Македонии, Сербии. В его репертуаре много А. Чехова, есть С. Маршак, В. Соллогуб, В. Катаев, И. Шток...[402]

Сергей Александрович Рожков, знаток русского зарубежья в Болгарии, много делающий не только для сохранения памяти о русских именах, но и для русско-болгарских контактов в настоящем, написал в 2009 г. следующие строки: «Русский камерный театр на практике является единственным самодеятельным театральным коллективом, которому удается вот уже девять лет удержаться на сцене благодаря высокому профессионализму и настойчивому желанию представлять на суд зрителей спектакли русских авторов на русском языке»[403].

И заключая свой очерк по истории русского театра, деятельности русских мастеров на болгарских сценах, скажу, что исследователями снят лишь только первый слой. Многие открытия еще ждут своего часа в архивах, чтобы стать достоянием читателя.

Теперь очередь других славянских стран на Балканах. Не вдаваясь глубоко в историю русско-югославянских театральных связей, отмечу, что русская культура была уже в XIX в. представлена в этих землях через драматургию, театральное искусство, постановки пьес прежде всего Чехова, Горького.

Славянские столицы посещали и работники русского театрального мира. Хрестоматийно известны имена русских контрактников: художника В. В. Баллюзека и режиссера А. М. Андреева, работавших в столице Сербского Королевства до Первой мировой войны. Несколько менее знаком приезд в Белград весной 1903 г. премьера Александринского театра Василия Пантелеймоновича Далматова. Серб из Далмации, носивший фамилию Лучич, он взял театральный псевдоним, напоминавший ему о родине. Делясь в «Новом времени» (18 июня 1903 г.) своими впечатле-

ниями о поездке, о знакомстве с белградским Народным театром, Далматов писал: «... Пьесы там превосходно поставлены и так исполняются, что можно поверить и забыться... Наглядно почувствовал я силу и значение духовного воздействия театра Сербии, именно в Белграде, смотря пьесы наивные, но чистые по содержанию, проникнутые юной поэзией и в большинстве преисполненные патриотизма»[404].

Русское слово, пишет Ольга Мудрова, и тогда ценилось высоко. Когда Далматов посоветовал директору театра выписать партитуру Чайковского к «Гамлету», то это было воспринято как открытие и выполнено в срочном порядке[405]. К этому добавлю, что Далматов стал первым в России, кто откликнулся на творчество замечательного сербского писателя и драматурга Бранислава Нушича[406].

Потом последовали гастроли и других артистов, например, в 1909 г. труппы во главе с упоминавшимся Ге. Он коротко отмечал, что лучше всего зрители приняли «Кручину», на которой зал «гремел»[407]. Была знакома белградцам и игра Александра Ивановича Южина[408].

К сказанному присовокуплю, что свой вклад в дело ознакомления сербской публики с русской пьесой вносили и сами сербы. Так, профессор Максимович взял на себя труд перевода «Детей Ванюшина» С. А. Найденова. Этот спектакль снискал большой успех у белградской публики[409].

В новой ситуации, после революций 1917 г., феномен русского театра в Королевстве сербов, хорватов и словенцев в сжатой форме можно объяснить тем, что русский люд, в том числе и артистический мир, смог чувствовать себя здесь родным, славянином, и по старинке тем же «старшим братом» в области театрального искусства, драматургии. И самое главное — он требовался самим изгнанникам, для которых театр стал не только развлечением, уходом в былое, но и своеобразным возбудителем мыслей и чувств.

Только в монархическом Белграде за 25 лет артисты показали не менее 400 спектаклей[410]. Они выступали на многочисленных сценах: прежде всего в Народном театре, в Русском доме имени царя-мученика Николая II, в громадном зале Коларчевого университета (названо по имени дарителя здания И. Коларца) на 1 200 мест[411].

Русские мастера сцены творили и в Загребе, Любляне, Скопле (совр. Скопье), в театриках многих провинциальных городков, на концертных площадках, на сценах любительских студий.

В столице Королевства на подмостках Народного театра игрались сербами пьесы русских и советских авторов — от Гоголя до Катаева. Первым спектаклем стал бессмертный «Ревизор», поставленный 18 июня 1921 г. Ю. Л. Ракитиным. Затем последовала «Свадьба», которую увидели зрители 23 мая 1922 г., потом — «Плоды просвещения», а в другом сезоне был показан «Живой труп» (27 октября 1923 г.). В последующее там ставились пьесы: «Дядин дом» Мясницкого, «Самое главное» Евреинова, «Иванов», «Дядя Ваня», «Три сестры» Чехова, «Власть тьмы» Толстого, «Царевич Алексей» Мережковского, «Квадратура круга», «Дорогой цветов» Катаева, «Женитьба» Гоголя, «Зойкина квартира» Булгакова, «Чужой ребенок», «Весенний смотр» Шкваркина, «Преступление и наказание» Достоевского, «На дне», «Васса Железнова» Горького, «Не убий» Андреева, «Свадьба Кречинского» Сухово-Кобылина, «Бесприданница», «Лес» Островского. Все названные здесь пьесы были поставлены при участии русских мастеров сцены[412].

Конечно, каждая пьеса имела свою судьбу и своего критика. Случались и провалы. Так, сербская критика не восприняла постановку пьесы Леонида Андреева «Не убий». По мнению театроведов, ее появление на сцене Народного театра стало «репертуарной ошибкой». В критических статьях мелькали слова и фразы: «скука», «мучает душу и нервы», «не убеждает», «эта пьеса... без какой бы то ни было последовательности», «какое-то сплетение обыкновенных мыслей и мыслей-вожатых, которые, однако, никуда не приводят»[413].

Если говорить о русских труппах, то они «работали» на своего зрителя. Только в Белграде из десятитысячной русской колонии театралов насчитывалось примерно 1 700 человек[414]. Каждый имел свои пристрастия: кто-то любил оперетку, кто-то классику, кто-то актрис. У одного режиссера зал был полон, у другого — только наполовину. Причем, как и в политике, так и в театре шла своя борьба. Конкуренция звезд. Вместо объединения актерских сил налицо была «своя игра». Так, ни Татьяна Яблокова из Русского драматического общества, ни Юлия Ракитина из культурно-художественного общества не имели никакого желания, интереса, склонности к созданию объединенной труппы. Отсутствие моти-

вации легко объяснимо: одна из них должна была бы уйти в тень другой, а это, естественно, для каждой было невозможно[415].

В политическом отношении консервативный Белград предпочитал проверенные пьесы. Звезда русской режиссуры Ю. Л. Ракитин, не раз «взрывавший публику», утверждал, что «нет худшей публики на свете, чем у нас в Белграде. Черносотенцы в политике и в искусстве из Ростова-на-Дону или Новочеркасска»[416]. Но Белград состоял не из одних закоренелых «черносотенцев».

Назову несколько имен из авторов, пьесам которых аплодировали.

Елизавета Владимировна Глуховцова (Глуховцева), человек трагической судьбы, автор пьесы «Новый рай» о жизни под «новыми небесами» на родине.

А. Жернакова-Николаева, среди ее пьес можно назвать «Жизнь и сказку», поставленную, как писал А. Б. Арсеньев, в сезоне 1943/44 г.

Всеволод Вячеславович Хомицкий – его самая известная пьеса «Эмигрант Бунчук».

Алексей Митрофанович Селитренников, публиковавшийся под псевдонимом Ренников, автор «смешных до слез» пьес, как например, «Беженцы всех стран». О своем творчестве вдали от Петербурга «со всеми его удобствами» Алексей Митрофанович иронично говорил, что, «те, которые надеются, что я буду говорить о том, как тяжело писать в эмиграции, будут разочарованы. В эмиграции очень хорошо: легко и комфортно… Письменного стола у меня нет, и я обычно пишу на доске, которую кладу на печку. В Петрограде я никогда не писал с таким жаром, как здесь. Особенно зимой, когда печка разжена, а я еще не закончил писать. Сколько огня и в статье, и под статьей. Боюсь, что после возвращения в Петроград я не почувствую холода за большим письменным столом своего рабочего кабинета. Для писателя-беженца главное – не условия жизни… а фантазия. Если есть фантазия – он имеет все, что нужно… Она, как добрая волшебница, не только одевает, кормит и поит, но и развлекает нас. Она нас веселит, заставляет нас смеяться. Фантазия без каких-либо железнодорожных билетов и пропусков каждый день, хотя бы на несколько минут, посылает нас туда, где становимся сильными – на Родину»[417].

Надежда Александровна Лохвицкая, известная как Тэффи, «кормившая» своими рассказами актерскую братию.

Николай Яковлевич Агнивцев, автор многочисленных гротесков, скетчей и прочей забавной чепухи, любезной ищущему веселья человеку.

Сами актеры и актрисы были для белградских театралов старыми знакомыми по сценам многочисленных столичных и провинциальных театров России. Были среди них и любители, свободное время отдававшие сцене. В «Новом времени» писали, что «герой-любовник ездит шофером; героиня служит секретаршей в каком-то союзе; гранд-дама — сестра милосердия; герой-резонер — чиновник сербской службы»[418].

Сама актерская жизнь, довольно тяжелая, хорошо просматривается в их весьма непростых биографиях. Вот только некоторые из них.

Лидия Дмитриевна Авчинникова (25.03.1894, Омск — 07.09.1983, Нью-Йорк) родилась в купеческой семье, члены которой ценили пение и сами хорошо пели. В 16 лет состоялось ее первое публичное выступление. В 1917 г., будучи в Петрограде, вступила в Союз любителей театрального искусства. Уже в эмиграции Лидия играла у режиссера Черепова в пьесах Беляева, Гоголя, Грибоедова, Островского. С 1934 г. она стала выступать на концертах с чтением рассказов. Во время немецкой оккупации актриса зарабатывала на жизнь официанткой, швеей. Потом наступила опять беженская жизнь, уже в Австрии, где Лидия Дмитриевна четыре года играла на сцене. В 1949 г. она приехала в США, выступала с чтением произведений русских классиков на многих благотворительных вечерах[419].

Лидия Васильевна Мансветова (1893, С.-Петербург — до 28.06.1963, у Т. В. Пушкадия-Рыбкиной указан 1966 г., Сплит, Хорватия). Училась в консерватории, одновременно посещала Императорские театральные курсы по классу Озаровского. В 1911 г. Лидия получила первый ангажемент в Одессе, снискала известность, играя в пьесах Чехова и Островского[420]. Работала в труппе Синельникова в Харькове, потом у Сибирякова, ставшего ее мужем, в Одессе. С 1920 г. вместе с семьей — муж, дочь Ксения, зять Е. С. Марьяшец (певец), обосновались в Королевстве сербов, хорватов и словенцев. В 1921 г. Мансветова стала первой русской актрисой в драматической труппе Белградского Народного театра[421]. Замечу, что для других русских «зацепиться» за Народный театр было трудно именно из-за незнания языка. Конечно, его

учили, но выдавал акцент. Один из театралов писал: «В настоящее время русским артистам попасть в сербскую драму весьма трудно, и только немногим удалось. Драма здесь старая, со своими традициями, с полным кадром артистов, с заботою о чистоте языка, а у русских, конечно, совершенно чистого акцента быть не может. Поэтому даже такая прекрасная артистка, как Мансветова, хотя и служит в драме, но должного использования своего симпатичного дарования не находит»[422]. Но все же актриса играла, причем весьма ответственные роли. Достаточно назвать пару премьерных спектаклей в Народном театре. Это — Дездемона в «Отелло» (29 января 1921 г.)[423] и Анжелика в «Мнимом больном» (14 января 1922 г.)[424]. Добавлю, что в ее репертуаре насчитывалось 150 ролей, из которых 15 играла на сербском языке[425]. В 1921–1922 гг. актриса работала в Загребе, при этом выезжала 17 раз в Белград на гастроли[426].

Перед возвращением в Белград в 1925 г. Лидия два сезона провела в адриатическом Сплите[427], где «море смеется» и легко дышится. В том же году ее портрет могли видеть на обложке третьего номера читатели театрального журнала «Comoedia».

И конечно, такая прекрасная актриса не могла не участвовать в спектаклях труппы при Белградском русском драматическом обществе. Успешно пробовала себя в режиссуре.

26 июня 1926 г. выступила режиссером пьесы О. Миртова «Маленькая женщина», поставленной в «Манеже» Белградским русским драматическим обществом в честь 15-летия ее сценической деятельности[428]. В 1928–1929 гг. в столичном Народном театре Мансветова ставит пьесы и играет заглавные роли. Потом супруги кочевали по театрам Королевства: играли в городах Загреб, Сплит, Сараево, Осиек, Сомбор, Новый Сад. В театре столицы Воеводины Мансветова ставила «Анфису» Андреева, «Нору» Ибсена, «Сон любви» Косоротова, «Ложь» Винниченко... Столетие со дня рождения Льва Толстого театр отметил при открытии сезона 1928/29 г. постановкой «Анны Карениной» в инсценировке и режиссуре А. Сибирякова[429.]

Причем, просмотренная мною сербская критика того времени о выступлениях Мансветовой в той же «Норе» была превосходной. Правда, актрисе ставили в упрек, что артистка представила «русскую Нору», так как у Ибсена она более уравновешена, нежели сыграна Мансветовой, подчеркнувшей своей игрой

эмоциональный характер своей героини, вступившей, как пишет критик, в борьбу с обществом, с традициями, за освобождение женщины. Здесь можно было бы поговорить о трактовке пьесы, но это уже был бы монолог о режиссуре, а не об игре актрисы. Дважды выступала в этой роли в Скопле (1937 г.), а также режиссировала этот спектакль. В списке ее ролей, увиденных зрителями театра в Скопле была, в частности, и Абби Пэтнем из пьесы «Любовь под вязами» (Ю. О'Нил)[430].

Замечу, что «Нора» и сейчас ставится, легко встраиваясь в современность, в которой тема потребления по-прежнему востребована.

После своего отъезда из Белграда, долгие годы – с 1930 г. по 1946 г. – с перерывами на гастроли, играла на сцене драматического театра в Сараево. Сцену оставила в Сплите, в котором с 1953 г. по 1955 г. играла, ставила спектакли...[431]

И напоследок еще одно мнение, на этот раз одной из хорватских газет, перепечатанное в эмигрантском «Новом слове». В статье под названием «Русское искусство в Югославии», привезенной мне женой из архива Джорданвилльской Духовной семинарии (США), писали: «Мансветова принесла с собой на югославянскую сцену типические черты русского сценического искусства, т. е. то «проникнутое духом и углубленное психологией трепетание человеческих душ, которое столь свойственно русским актерам и вообще художникам»»[432]. Замечательные слова, точно отобразившие суть русской игры.

Звездой стала и Елена Густавовна Романова (1894 – 13.01.1970). Играла Елена в труппе Собольщикова-Самарина, потом была 3-я студия Художественного театра. В годы гражданской войны актриса играла в труппах «Освага». Приехав из России в адриатический Герцег-Нови, Елена Густавовна основала здесь русское драматическое общество, ставила спектакли[433]. По переезде в Белград она продолжила выступать, сыграв ряд ролей русского и иностранного репертуаров[434].

Любовь публики снискала Анна Дориан, актриса, певица, обладательница изумительного меццо-сопрано. С 1920 г. по 1932 г. она выступала на сцене Народного театра в Скопле. В связи с двенадцатилетней «патриотической, культурной и просветительной работой», вкладом в «художественное, национальное и общее воспитание народа Ю. Сербии» была награждена орденом св. Саввы 5 степени. Блистала в таких опереттах, как «Мадемуазель Нитуш»

(Дениза), «Прекрасная Елена» (Елена) [435]. Сюда добавлю, что Анна Дориан в 1925 г. основала в Скопле Русское драматическое общество, работавшее свыше десяти лет[436].

А что такое самодеятельный театр для русских вдали от дома?

Это всегда возможность и для актера и для зрителя уйти в другую реальность, стать на полтора-два часа другим человеком с иной, чем у тебя, судьбой, даже, может быть, счастливой.

Это своеобразная дверь на родину, когда прошлое оборачивается настоящим…

Потом у Анны будут долгие годы выступления в белградской труппе у А. Ф. Черепова.

Прекрасной драматической актрисой была Анна Михайловна Храповицкая. О ней сохранилось немногое, но и то, что известно, звучит лестно. Так, в обширной рецензии на «Лес», сыгранный труппой Русского художественно-драматического общества зимой 1927 г. в «Манеже», были такие строки: «г-жа Храповицкая на редкость умная и вдумчивая артистка с несомненным сценическим дарованием. Главнейший ее недостаток в роли Гурмыжской – ее молодость, если ее укроешь гримом, она проглянет в походке, быстроте движений, заявит о себе в голосе, промелькнет в живости глаз. Боязнь своей молодости заставила г-жу Храповицкую перестарить Гурмыжскую, передряхлить, вовлечь ее в рамолисмент, от которого она еще далека. Тип же Гурмыжской был понят и выявлен артисткой совершенно правильно и образно»[437]. Потом Анна станет играть в труппе Черепова, у других режиссеров. Я пытался было найти ее архив, он где-то в США, но неудачно. Может быть, кому-то повезет больше.

Известной всему театральному Белграду была Юлия Валентиновна Ракитина (в девичестве Шацкая) (1892 – 1977, Сент-Женевьев-де-Буа), актриса, режиссер. Свою биографию она вкратце очертила Илье Голенищеву-Кутузову, опубликовавшему о ней статью, помещенную в парижском «Возрождении» за 1933 г. Там можно было прочесть следующее: «Ю. В. Ракитина окончила театральную школу недавно умершего А. П. Петровского, играла в Литейном театре (первый ее дебют в пьесе Евреинова „Веселая смерть“). В течение многих лет была партнером Аркадия Аверченко, принимала деятельное участие в петербургской „Комедии“». «Покинув Петербург во время Гражданской войны», играла «в Харьковском театре пропаганды (ОСВАГ) под режиссерст-

вом Тарханова. Затем в Одессе на главных ролях под режиссерством Озаровского»[438].

С конца 1920-х гг. Ракитина стала художественным руководителем театра Русской драмы. Активно занималась режиссурой и играла на белградских сценах, не боялась ставить советские пьесы. Правда, она всегда могла «спрятаться за спину» своего мужа, авторитета в театральном мире Белграда.

13 декабря 1930 г. Юлия Валентиновна поставила катаевскую «Квадратуру круга», в конце октября – начале ноября инсценировку «Двенадцати стульев». Ее театр охотно и успешно ставил пьесы Хомицкого: в 1933 г. был сыгран «Эмигрант Бунчук», в апреле 1934 г. – «Вилла вдовы Туляковой»[439].

Ее муж, ставивший у нее спектакли, писал 17 декабря 1933 г. Евреинову: «... В прошлом году наши русские ежемесячные спектакли если не давали дохода, то не проходили с материальным убытком. Ваша «Комедия счастья» дала один из лучших сборов. Затем нас спасали советские пьесы, которые вызвали у здешней антикультурной публики (!!! – *В. К.*) большой интерес». Но появление другого театра под руководством Черепова и Дуван-Торцова и открытие «военных действий» в борьбе за зрителя поколебали положение труппы Ракитиной. Ее муж в том же письме продолжал рисовать картину: «... Черносотенная русская колония воюет с нами. Русская ежедневная газета тоже против нас. Зато сербская печать и русская публика более либеральная с нами»[440].

И еще одна выдержка из письма Ракитина Евреинову от 20 октября 1933 г., дополняющая картину: «Русская культура в Белграде между русскими на самой низшей ступени. Так образовавшаяся вторая группа любителей под громким названием „Русский театр" состоит вся из халтурщиков и дает пьесы вроде „Кина", „Барышни с фиалками" и „Василисы Мелентьевой". Во главе этого предприятия стоит, наверное, Вам известный Дуван-Торцов, который в своей программе объявил, что будет избегать новые пьесы и советских авторов. Нас считают большевиками и пьесу Мережковского („Петр и Алексей", 1 октября 1933 г. – *В. К.*) приняли бранью. Белграду по вкусу „Шпанская мушка", „Дорога в ад", „Девушка с мышкой" или произведения из Ростова и Новочеркасска...» [44]

Вот так и «воевали» два театра: Черепов давал представления в Русском доме, Ракитина – в зале Коларчева Народного университета, в просторечии, в Коларце.

О самой Юлии Ракитиной в сатирическом журнале «Бух!!!» были такие строки:

………………………

Кому не худо жить в Белграде?
Сейчас ответим мы,
Так вот:
<…>
Мадам Ракитиной. Она
для русской сцены создана,
Для воплощения кузин
И подношения корзин.
Роль этой дамы всем известна,
Хоть на спектаклях и не тесно,
Но все же все спектакля ждут
И ей мерси за тяжкий труд!
А труд велик — всех научить,
Как нужно плакать и любить,
Ходить, смеяться, умирать,
Моргать, сморкаться и чихать…
Садиться, шаркать, брать платок,
Изящно делать экивок
И ставши к публике лицом,
Оваций тщетно ждать потом…
Над чувствами вести контроль, —
Вот какова той дамы роль!
Но все же жить не худо ей,
Она директор чародей!
Без ничего спектакль дать,
Все это нужно понимать!!:
Мы же ей славу воздаем
И новых контрамарок ждем… [442]

В 1936 г. по инициативе «опекуна» русских академика Александра Белича и директора «Югоконцерта» Е. А. Жукова театры были объединены. Руководство было доверено «варягам» — супружеской чете В. М. Греч и П. А. Павлову, а режиссером оставлен все же Черепов, но не Ракитина. 4 октября 1936 г. новая труппа показала «вечно-живой» «Вишневый сад». Классика всегда благонадежна и, как правило, не подводит. Потом были показы бессмертных от повторения «На дне», «Женитьбы» и «др. вершин»

русской классической драматургии. Но все это было уже без участия Юлии Валентиновны Ракитиной.

Теперь коротко о русских режиссерах, игравших на сцене. Вначале о Якове Осиповиче Шувалове (1870, Москва – ?) и его двух биографиях. Первая начинается с 1913 г., когда он «нежданно-негаданно» оказывается в Скопле и становится первым русским, ставшим играть под фамилией Осипович на сцене только что открытого там театра и ушедшим потом на фронт добровольцем сражаться за свободу. Вторая, более ранняя, известна по переписке Б. Нушича с М. Гролом, приведенная сербским историком З. Т. Йовановичем в его солидном двухтомнике по истории театра в Скопле: «Яков Осипович (который в Солуне) сейчас в связи с русской революцией назвал свое настоящее имя. Он – Иван Михайлович Капускин (Капусткин?, Капустин? – *В. К.*). Возвращается в Россию. Его жизнь – это целый роман, причем из тех, мрачных русских романов. Дал письменное обязательство в том, что его больше нет. В церковных книгах он записан как умерший. Его жена как вдова вновь вышла замуж. Сейчас все это как бы забыто, и он возвращается из мертвых. Только он... не может больше без полюбившейся ему Сербии»[443]. И, видимо, таких «живых фантомов» было немало, если судить, что один из них попал даже в пьесу.

Дальнейшая биография довольно проста. Он работает в Битольском народном театре, потом опять в Скопле, а затем колесит по всей Югославии. В 1919 г. Яков Осипович играл в спектаклях и занимался режиссурой в Белграде. В сезоне 1921/22 г. у него были театры в Загребе, Любляне, Триесте, Осиеке, Новом Саде. В сезонах 1924/26 гг. у «Осиповича» –подмостки в Вараждине и Любляне. По данным Арсеньева, в 1931 г. Шувалов работал в Белграде. С 1933 г. он играл в Русском общедоступном театре у Черепова. В 1934/35 г. – в театре в Нише[444]. Если говорить о режиссерской работе Шувалова, то его постановки отличались «психологическим реализмом, обогащенным и облагороженным искусством художественников»[445].

Из режиссеров нужно назвать имя «всеизвестного» Ракитина Юрия Львовича (23.05.1882, Харьков – 21.07.1952, Новый Сад). Он режиссер, актер, педагог. Родился в небедной дворянской семье. Отец – судья Высшего апелляционного суда. В 1904 г. завершил в Санкт-Петербурге Императорское театральное училище.

Ракитин кончал курс у В. Н. Давыдова, пригласившего начинающего актера в экспериментальную студию МХТ на Поварской. Сыграл Скалозуба в «Горе от ума» и Курчаева – «На всякого мудреца довольно простоты». Остальные роли были незначительными. Возможно, пишет театровед Наталья Вагапова, причиной такого охлаждения была дружба с Вс. Э. Мейерхольдом[446]. По мнению другого исследователя Петра Марьяновича, причина заключалась в слабой вере будущего доктора Дапертутто в актерские способности Ракитина[447].

К своим друзьям Ракитин относил Никиту Балиева, с которым он открывал знаменитую его «Летучую мышь». Считался своим в семье Качаловых. Водил знакомство с Гумилевым, Ахматовой, Ремизовым, Горьким, Куприным, Волошиным, Городецким, Зайцевым, Брюсовым, Книппер-Чеховой, Блоком и Вяч. Ивановым... В 1911–1918 гг. Ракитин работает режиссером в Александринском театре, куда он был принят благодаря рекомендации Мейерхольда. Режиссерские работы Ракитина видели и в Суворинском и в Михайловском театрах. В северной столице он успел поставить не менее десятка пьес[448].

С известной долей аффектированности он писал в своих мемуарах: «Я вошел в двери театра, когда еще светила тихим угасающим светом Великая Плеяда нашей реалистической школы, начатая в Москве Щепкиным, а в Петербурге Мартыновым и Сосницким. Я застал последних могикан, когда они, на склоне дней, венчали своими гениями русский драматический театр... Участвовал я в работе Московского художественного театра, в дни его высшего расцвета. Прикасался к работам великих русских режиссеров-мастеров, академиков Влад. Ив. Немировича-Данченко и К. С. Станиславского. При мне окончательно созрели и стали блистать своим творчеством и талантом на всю Россию и Европу Художественники О. Л. Книппер, И. М. Москвин, В. И. Качалов, М. П. Лисина, Л. М. Леонидов. Я был сотрудником, деятельным и ближайшим, огромного русского режиссера, новатора В. Э. Мейерхольда. (Не касаюсь его сегодняшней роли у большевиков.)... Наконец, ставши сам режиссером Император. театров в Петербурге, присутствовал при последних днях падения Старой Императорской сцены и последних судорог царственного Петербурга»[449].

После смены власти в октябре 1917 г. Ракитин вошел во Временный комитет по управлению театрами. Однако по сравнению

с Мейерхольдом, «восторженно встретившим революцию», Ракитин имел свои взгляды на «новые небеса», в корне отличавшиеся от позиций своего друга по театру. Итак: «Платон мне друг, но истина дороже» — своя истина была у Ракитина. В апреле 1918 г. он покидает голодный и недружелюбный Петроград и едет в Гомель, в имение своей жены Юлии Валентиновны Шацкой. Но Гражданская война не давала времени на расслабление. В преддверии наступления Красной Армии и поддавшись уговорам родных, Ракитин бежал в Киев. Там он немного «порежиссировал» в одной из частных трупп. Потом был Харьков, французская Одесса, в которой ставит пьесы даже в двух театрах. Затем случилось невероятное: по приглашению своего товарища по Московскому Художественному театру К. А. Марджанова Юрий Львович возвращается в красный Киев, в театр Соловцова. Однако все же Гражданская война заставляет его пуститься опять в «бег». Начались новые скитания: снова Харьков, потом Ростов-на-Дону, Севастополь, Феодосия[450].

По мнению Н. Вагаповой, именно жена и ее родные «сыграли главную роль в решении Ракитина уехать из России»[451]. В 1920 г. супруги уже в Стамбуле. Там Ракитин ставил пьесы «Пигмалион» (29 июля) и «Травиату (31 августа), пишет в местной прессе статьи, рецензии, например, о гастролях трупп Маргариты Фроман, Московского Художественного театра, о выставке художника Леонида Браиловского. Денег все равно не хватало. Жена пошла работать кельнершей в русский ресторан[452]. Получив приглашение от Никиты Балиева приехать в Париж к нему в труппу и от директора Белградского Народного театра М. Грола, он все же останавливает свой выбор на столице Королевства[453].

Приглашение не было случайным: Грол узнал о Ракитине от обосновавшейся в столице Королевства москвички Тамары Дейкархановой, игравшей в свое время в Москве у Балиева, вхожей в семью Качаловых. Итак, в 1920 г. он в Белграде: артист Ракитин становится служащим Министерства просвещения, в чьем ведении находились театры.

В 1921 г. Ракитин поставил «Смерть Тентажиля» Метерлинка, «Проделки Скапена» Мольера[454] Тонкий исследователь русского зарубежья Эниса Успенская пишет: «Следуя Станиславскому, Ракитин поучал сербских актеров, что „кроме простых сильных

чувств... ненависти, любви, страсти, — существует и огромная сила нашего *подсознательного* чувства, сила, которая лишь нащупывается, но которую уже вполне можно выразить на сцене". И актеры поняли его, они сумели, как выразился Ракитин, найти для Метерлинка „ту самую тонкую ноту". Режиссеру шло на руку то, что сербские артисты были свежими и непосредственными, что их не коснулись „искушения псевдомодернизма", как русских, прошедших сквозь лес вульгарностей разных Пшибышевских, Ведекиндов и проч. Это помогло Ракитину не только превратить актера в орудие своего творчества, но и помочь ему самому добраться до тайны собственного существа»[455].

Первые спектакли позволили ему подтвердить свое мастерство и завоевать сердца поклонников своего таланта. В том же году он поставил «Травиату» Джузеппе Верди[456].

Добавлю, что 29 апреля 1923 г. в «Манеже» была с успехом поставлена Ракитиным на сербском языке «Чайка». Исполнители — члены студенческого драматического театра[457]. Как подсчитал П. Марьянович, Ракитин за первые пять сезонов осуществил в Народном театре постановки 40 драматических спектаклей и трех опер. Кроме того, в этот период он поставил несколько спектаклей в Сараево, где был на гастролях; один — в Академическом театре в Белграде; несколько пьес — в актерско-балетной школе[458].

В сезоне 1922/23 г. Юрий Ракитин был гастрольным режиссером в далеком Скопле, где местный театр переживал не лучшие времена. Поставил там спектакли «Вишневый сад» и «Дети Ванюшина». Работа Ракитина, его коллеги Верещагина, и сербского режиссера Исайловича не прошла даром, публика вновь пошла в театр, отмечалось в 1923 г. в главном театральном журнале «Comoedija»[459].

Талант Ракитина признавался всеми, но критики тоже хватало. О русском режиссере так писал один из тогдашних театралов: «В Белградском Национальном театре работает уже 6-й год режиссер Ракитин. Воспитанный в духе Художественного и Александринского театра, работавший в качестве начинающего режиссера под руководством Мейерхольда, он принес с собою на сербскую сцену лучшие сценические идеалы. И как он ни старается отречься от своих воспитателей, которым он обязан всем, и от багажа, с которым он вышел на режиссерскую дорогу, по счастью, быть мо-

жет, помимо его воли, это старое сказывается в его работе и сквозит в том лучшем, что удается сделать. Дебютировал Ракитин постановкой „Смерти Тентажиля“, восторженно принятой сербской прессой. Прекрасная проникновенная работа. Из его русских постановок в Национальном театре следует отметить „Ревизора“ в гротескных тонах и „Живой труп“ (почему-то не с оригинальными цыганскими песнями). Из иностранных „романтиков“, проявив большую остроту, вкус к стилизации, уменье дать должное настроение, а иногда даже найти ритм, Ракитин, к сожалению, последнее время ставит почти исключительно веселые пустячки.

Правда, в постановках этих веселеньких комедий Ракитин обнаруживает много живости и нашел то, что так нравится публике, но и в них мы не видим ничего нового. Какая-то самоудовлетворенность и застылость сквозит на всех его позднейших постановках, а мы вправе были бы ожидать от него гораздо большего»[460].

Недовольство режиссером Ракитиным проявлял и критик Велибор Глигорич. Когда в 1936 году в Народном театре был поставлен Ракитиным «Живой труп» Толстого и королева русского романса Ольга Янчевецкая, приглашенная им, выступала в роли цыганки Маши, рецензия Глигорича была весьма резкой по тону и содержанию. Глигорич писал, что большое участие Янчевецкой в драме приблизило Народный театр к ночным заведениям типа «Казбека» (вполне приличный ресторан, где часто собирались артисты, чтобы отметить спектакль. — *В. К.*). Для сербского критика введение элементов варьете уже само по себе вредило авторитету Народного театра, а выдвижение на первый план Маши с ее пением портило весь спектакль[461].

Что ж, критика чаще всего и являет собой некую неудовлетворенность совершаемого творцом. Возможно, критики и правы, но их правота однобока: вся режиссерская работа Ракитина связана с поиском новых форм сценического воплощения жизни, смешной, язвительной, прекрасной и... другой.

Касаясь свободы творчества Ракитина, Наталья Вагапова писала в одной из своих статей, что «дирекция Королевского Национального театра в Белграде предоставила Ракитину полную творческую свободу, как в выборе репертуара, так и в направлении его режиссерских исканий»[462]. Однако мне это умозаключение представляется несколько абсолютизированным.

И вот почему: 20 октября 1933 г. Ракитин писал Н. Н. Евреинову: «В столе Дирекции лежит много русских пьес, чающих движение воды, но уже несколько лет как русской литературы в театре не видно. Последняя вещь была „Квадратура круга“ Катаева. Театр занят местными авторами. Этого требуют и правительство и газеты. Деньги дают на театр не даром. Потом ставят французов, немцев, чехов и поляков...» И, тем не менее, пьесы шли. С 1935 по 1937 г. во время управления Народным театром Радославом Весничем зритель видел «Женитьбу», «Дорогой цветов», «Идиота», «Преступление и наказание», «На дне», «Вассу Железнову», «Трех сестер»[463]. К сказанному добавлю еще одно заявление Ракитина о том, что от него не зависит выбор репертуара, в том числе и русских пьес. Он «может только предложить, но в большинстве случаев его предложение остается только „идеей“», т. е. согласно правилам, «режиссер только выполняет поставленные перед ним задачи»[464].

Свыше четверти века (до 1946 г.) продолжалась режиссерская и педагогическая работа Юрия Львовича Ракитина в сербском театре. Он представил публике свое видение русской классики – пьес Островского, Толстого, Чехова. Как подчеркивают практически все историки сербского театра, творчество Ракитина-режиссера явилось огромным вкладом в процесс развития национальной режиссуры. Ставил он спектакли в Скопле, Сараево, Шабце, Вршце. Его творчество в этой сфере, взыскательность к актерскому труду, своеобразие постановок, в которых чувствовались традиции МХТ, – все это снискало Ракитину авторитет в сербском театральном мире. Но, как уже упоминал, были и упреки в мейерхольдовщине, связанной с «клоунадой», гротеском, «цирком». И здесь представляется уместным дать слово для защиты самому Ракитину, его оценке обстановки, в которой он работал: «Вы не можете себе представить, – писал он 14 апреля 1934 г. Н. Н. Евреинову в Париж, – насколько горек мне „братский“ сербский хлеб, который я ем здесь... В театре у нас не актеры, а замученные, усталые представляльщики, которые играют по 14 раз в неделю и выдерживают по 2 репетиции в день. Жалованье наше сведено к минимуму и едва-едва хватает, чтобы прокормиться. От режиссера требуется выдумка, новизна, а всякая новость сопряжена с расходами, на которые дирекция идет туго... Всякая новость вызывает бешенство критики, которая ищет социального

элемента и в пьесе и в постановке. Всякая попытка вызывает критику, что это есть шарж, карикатура, утрировка. Боже, сколько я перетерпел из-за этого. Я все время упрекаем в каком-то гротеске, причем никто не знает, что такое буквально значит слово „гротеск“... какой ужас работа в такой молодой и требовательной стране, как наша, где еще сохранилось многое от турецкого ига и от австрийского провинциализма. Задняя прихожая Вены — вот чем был долгое время Балканский полуостров до войны, и теперь трудно очень пробивать стену русскому режиссеру... Русские старики не ходят в театр, а молодежь бедна и не интересуется старым в театре и вообще никаким театром. Я пришел к убеждению, что работать без базы, без своей земли нельзя, но о возвращении в Россию не может быть и речи, — я ненавижу теперешнюю власть и не помирюсь с ней, любя свою Родину. Не верю ни в какие достижения советской власти в театре. Все это блефф!!»[465] Конечно, в этом письме много горячности, искренности, но Ракитин явно «перебрал», утверждая, что никто не любит театра, а сербские актеры — «усталые представляльщики». Ранее, в связи с пятилетием своей работы на белградской сцене в открытом письме, посвященном сербскому актеру, Ракитин, вспоминая свои первые работы, спрашивал себя: «Не обманулся ли я? Думаю, что нет! Прошло пять лет, и я как в неком тумане, вспоминаю «Смерть Тентажиля», мои первые режиссерские работы здесь... Я все эти годы добросовестно служил тебе, Сербский Актер, и тебе, Русское Искусство... я с искренним уважением снимаю перед тобой шляпу. Ты этого достоин...»[466].

И он творил, несмотря на случавшееся непонимание, особенно в сербской театральной среде, в публике. В частности, Ракитин писал весной 1934 г. Евреинову: «Я только что поставил на сербской сцене „Даму с камелиями“ (6 марта 1934 г.), которую я в известных местах соединил с музыкой из „Травиаты“. Музыка возникала очень тихо иногда как мелодраматический аккомпанемент. Против этого восстали почти все газеты, находя, что музыка эта банальна, пошла и что она убивает текст... Далее через две недели я поставил (23 мая 1934 г. — *В. К.*) по-сербски же пьесу Булгакова „Зойкину квартиру“... И вот премьера пьесы этой вызвала огромный скандал и возмущение. Партер был шокирован, что на сцене публичный дом, а галерея протестовала против „искажения“ советской действительности. Говорят, что я поставил пьесу

по-эмигрантски, по-белому, не выявив в пьесе настоящей правды советской… Теперь я в Белграде мишень, в которую бьют все газеты, обвиняя меня в провале. Дирекция театра тоже зла на меня из-за неуспеха и провала. Враги Дирекции, сводя свои счеты с ней, бьют по мне, и бьют очень больно, находя меня старым и неспособным уже к работе (мне будет в конце мая 52 года). Дирекция театра обвиняет меня в экспериментаторстве, находя, что я уже не смею экспериментировать, как старый режиссер. Критика пишет, что я вывел актеров к позорному столбу и т. д.»[467]

Всеобщее недовольство, по сути дела, только подтверждало талант автора и режиссера. Но Михаил Булгаков был далеко, а досягаемый Ракитин «впал в немилость»: пьеса была снята с репертуара, а сам «виновник» теперь мог представлять на суд публики гораздо меньше премьер, нежели раньше.

Но тут надо все же напомнить, что к 1935 г., за 15 лет работы, Ракитин поставил свыше 100 пьес, из них более четверти из русской классики. При этом громадный успех снискала постановка пьесы Б. Нушича «Вокруг света», выдержавшая свыше 150 представлений. И конечно, не следует забывать, что он работал главным режиссером и художественным руководителем в труппе своей супруги. Там им было к 1935 г. поставлено свыше 30 пьес[468].

К этому следует добавить, что Ракитин не только ставил спектакли, но и выступал в сербской печати, в частности, в театральном журнале «Comoedia» со статьями о русских пьесах, готовившихся к показу. И будущим театроведам было бы, полагаю интересным собрать и издать «всего Ракитина». В частности, в связи с предстоящей постановкой «Иванова» он, знакомя сербского зрителя с этой пьесой, обращал его внимание на то, что «„Иванов“ – это образ нынешнего поколения, взвалившего на свои слабые плечи слишком большой груз, котрый не может нести». Здесь, писал он, представлена трагедия уставшего, измученного человека, которого не понимают окружающие. «„Иванов“ – это общеславянский тип». «В „Иванове“ каждый русский видит „минувшие страдания и свою погубленную молодость». «Вот почему русская интеллигенция так полюбила „Иванова“», заключал Ракитин[469].

Сам же «пересмешник» не менялся. Сняли советского Булгакова, что ж, можно посмеяться над жизнью и по-другому: в Рус-

ском доме он ставит 1 июня 1940 г. на его сцене переделку другого «пересмешника» – «Грибоеда», дав своей пьесе название ««Горе от ума»» в Белграде», сочинение Грибоедова-внука[470].

Этот «трагический весельчак», по определению Н. Вагаповой, имел сложный характер, он был настоящим режиссером-творцом, а таким всегда трудно и все не по нему. Он мог на генеральной репетиции впасть в истерику и, бегая по темному залу или сцене, орать: «Я убью Грола», как будто директор был виновен в том, что что-то идет не так, как следовало бы. «Тем не менее, – пишет Вагапова, – актеры охотно работали с »этим чудаком«, ценя его умение отбирать исполнителей и упорно добиваться нужного результата, не щадя ни себя, ни своей „жертвы“, которая в случае неудачи безжалостно изгонялась со словами „извините, я виноват, я ошибся“ и заменялась другим, более подходящим кандидатом»[471].

Актер Мата Милошевич характеризовал Ракитина как режиссера «ярких красок, жирно очерченных образов, утонченных, но весьма интенсивных эмоциональных воздействий...»[472]

И поэтому понятна страсть Ракитина к буффонаде, столь ярко проявлявшейся в мольеровских спектаклях. И конечно, ему здесь помогали и балетные номера, придававшие особый шарм постановкам. Возможно, именно лихорадочное стремлении уйти от почтенных штампов вело Ракитина в прорву маскарада. Так, «Жоржа Дандена» (1930 г.) зрители вспоминали как «бурлескную клоунаду» с цирковыми трюками. При этом в постановке пел оперный хор, выделывала па балетная труппа[473]. Этот ракитинский «врожденный театральный инстинкт» чувствовался в «Мнимом больном»[474], да и в других его режиссерских работах, когда он в посыпанном сигаретным пеплом костюме, небритый или весь в порезах от бритья, с неуклюжей походкой требовал от актеров работы, работы и еще раз работы[475].

И в жизни этот «пересмешник» не щадил и себя, «прохаживаясь» по поводу своей «некрасивости»: по воспоминаниям актрисы Мирьяны Коджич, приводимым Натальей Вагаповой: «... При высоком росте у него были неестественно длинные руки, чуть ли не до колен. Нередко, прервав на полуслове [репетицию], он начинал с пренебрежением говорить об этих уродливых руках или о своем гадком, курносом, маленьком носе... Большие уши, нескладно посаженная голова и, наконец, ноги, кривые в коленках, непо-

слушные...»[476] Иными словами это портрет постаревшего «мальчика Мука». Но на фотографиях Юрий Львович смотрелся стильно.

И еще несколько строчек из воспоминаний актера Маты Милошевича, цитируемых Вагаповой: «...Любили его немногие... А между тем он легко и очень близко сходился с людьми, от которых не зависел, не опасался и испытывал расположение. В обществе Ракитин бывал весел, не прочь был съязвить на чужой счет, но не обижался, когда ему отвечали тем же. Поскольку он обожал рассказывать и разыгрывать про окружающих разные смешные сюжеты, многие считали его зловредным человеком. И напрасно. Я уверен, что никакой злобы к людям в нем не было.

Когда Юрий Львович чувствовал себя хорошо, он бывал обаятельным, предупредительным, бодрым, он излучал внутреннее веселье и человеческое тепло... Нам казалось, что мы хорошо его знаем, но в жизнь его вне театра никто не мог проникнуть»[477].

Но. видимо, когда Ракитин был нервозен, он не был «обаятельным» и «человечным». А причин для «язвительности» хватало: сама профессия и эмигрантское житье-бытье располагали к этому.

Ракитин мог грустить, пересмешничать, радоваться, у него было много друзей по всему Белграду. Блестящий импровизатор, он был нарасхват на всевозможных вечерах, которые так любила устраивать русская эмиграция. Дружил он с журналистами, с художником Владимиром Жедринским, с часто гастролировавшим в Белграде Игорем Северяниным, который вместе со своей женой нередко гостили в его квартире (1929–1933 гг.).

Он любил человека, но жизнь не баловала, если вспомнить хотя бы трагедию с сыном, уехавшим воевать в Испанию, оттуда попавшим в СССР и «замолчавшим» навсегда. Можно припомнить болезнь, бедность, потерю друзей в годы войны. Арсеньев пишет: «Жизнь в оккупированном немцами Белграде была для Ракитина полна кошмаров: голод, болезни, две операции Юрию Львовичу, унижения, распродажа почти всего имущества (вплоть до одежды и простынь)»[478]. В 1941 г. он стал работать над постановкой «Обрыва» Ивана Гончарова. Премьера спектакля была уже назначена на середину июня, но, вследствие запрета оккупационных властей произведений русских писателей, пьеса так и не была поставлена. После продолжительной болезни Ракитин пример-

но с середины 1942 г. готовил «Отелло», но и здесь спектакль был снят с репертуара немецкими чиновниками, увидевшими, видимо, в пьесе попрание белой расы. Потом была опять болезнь, и лишь весной 1944 г. он увидел на сцене Народного театра в Белграде поставленных им «Романтиков» Ростана[479].

В своем дневнике за 1943 г. он записывал: «Вчера какой-то серб хотел подать мне кусок хлеба, думая, что нищий. Это по моему небритому и неопрятному виду... Сидим без хлеба, жиров и без дров. Хотел уехать в Берлин, но „не дождался приглашения от русской театральной труппы“». Потом Ракитин «готовится стать священником, уйти в монастырь – практикуется в церковно-славянском чтении, изучает богослужебный устав»[480].

Новейшие исследования Боро Майданаца позволяют уточнить ситуацию с Ракитиным после освобождения Белграда осенью 1944 г. Так, после того, как «пересмешник» прошел благополучно специальный суд чести, на который вызывались все те, кто работал в театре в годы оккупации, он начал работать над постановкой «Ревизора». В 1946 г. он был по просьбе театра в Шабаце откомандирован в этот провинциальный город. Юрий Ракитин приезжает туда осенью и остается до конца сезона 1946/47 г. 29 ноября 1946 г. в день празднования провозглашения Федеративной Народной Республики Югославии в театре идет премьера поставленного им спектакля «Мещане». Весной 1947 г. знаменитый режиссер был отправлен на пенсию[481]. Но без работы он не остался: его «приютила» столица Воеводины – город Новый Сад.

Добавлю, что по другим, прежним, данным Ракитин был вынужден оставить Белград после войны, и лишен югославского гражданства не без помощи «своего верного врага» директора театра Велибора Глигорича. Причина – согласие страдавшего от голода режиссера на постановку в 1941 г. пьесы «Эльга» Герхарта Гауптмана (что, судя по документам у Б. Майданаца, неверно) и в 1944 г. «Романтиков» Эдмона Ростана. Также в вину было поставлено его желание во время войны перебраться в Берлин[482].

В этой ситуации выиграл Новый Сад, заполучив в 1946 г. режиссера такого ранга. И надо только удивляться; как Ракитин с его «зловредным» характером в годы Информбюро и гонения на русских не попал в проскрипционный список властей. Сам он своей «высылке» в провинцию, видимо, не придавал особого значения – в работе он находил отдых от «лишних мыслей». На сцене

Воеводинского Народного театра появились неполитичные «Ревизор», «Тартюф», «Медведь» и другие комедии, которые он ставил еще в Белграде[483]. В 1950 г. на фестивале Воеводинских театров в Зренянине его работа над постановкой «Вишневого сада» была отмечена первой наградой. В 1951 г. он поставил «Дикую утку» Ибсена[484]. Занимался преподаванием в театральной студии. Последними спектаклями были «Бесприданница» и «Вишневый сад», ставший, по словам А. Арсеньева, «лебединой песней»[485].

Незадолго до смерти он записывал в своем дневнике: «В эти Рождественские дни я особенно раздумываю о своей жизни и убежденно говорю, что милость Господа ко мне велика и щедроты Его со мной. Старость моя все же тиха. Новый Сад для меня оказался спасением и пристанью (8 января 1952 г.)».

«Песни из России по радио. И старые и новые, хватают меня на сердце. Томят своей грустной усладой. Сладко мучительно слушать их. Щемит сердце... (7 мая 1952 г.)»[486].

На его могиле посажены вишни.

(И немного статистики, собранной трудами Алексея Борисовича Арсеньева, много сделавшего для увековечивания памяти своего знаменитого соотечественника. С 1905 по 2006 гг. о Ракитине вышло 863 работы. Библиография работ самого режиссера с 1909 по 2001 гг. насчитывает 98 пунктов. Театрография: с 1911 по 1952 гг. им было поставлено 228 спектаклей[487].)

Другое известное имя – Александр Филиппович Черепов (1892, Шавли, совр. Шауляй, Ковенская губ., Литва – ок. 1946, Германия). После гимназии Александр учился на историко-филологическом факультете, занимался славистикой. В 1914 г. он дебютировал как актер в Самаре. Играл в «Эрмитаже», в труппах Мамонта Дальского, Владимира Лебедева, Александра Южина. После революции «гостил» во многих европейских странах. В 1924 г. по прибытии в Ригу Черепов занимался распространением журнала литературы, искусства и экономии «Балтийский альманах», выступал на разных сценах, писал статьи в журнале «Кино-Рампа» о театре и кино. Был он известен как отличный чтец-декламатор. В 1925 г. Александр Филиппович открыл в Риге свою театральную школу, учил студентов по системе Станиславского. После открытия 26 февраля 1926 г. Театра русской драмы Александр Филиппович вступает в его труппу: играет и ставит спектакли[488]. К сказанному добавлю, что в своей автобиографии он писал, что «совер-

шенствовал свое театральное образование в студии Москов [ского]. Худ [ожественного]. Театра»[489].

Черепов участвовал и в постановках Камерного театра Е. Н. Рощиной-Инсаровой. Играл он и в ряде «веселых» спектаклей, пользовавшихся успехом у публики с непритязательным вкусом. Примером, пишет В. В. Иванов, может служить анонс в рижской газете «Сегодня» за 1926 г.: «Под руководством и при участии артиста Московского Художественного театра А. Ф. Черепова „Месть Ву-ли Чанга“, обстановочная инсценировка-феерия. В главной роли А. Ф. Черепов. Эффектные стилизованные танцы. Красочная обстановка...»[490]

Однако Латвия не стала для него «насиженным местом». Возможно, помешало неприятие Черепова руководителем Русского театра драмы в Риге Рудольфом Адольфовичем Унгерном: в письме от 6 июня 1929 г. к Ракитину он аттестовал Черепова как «афериста и мелкого сорта авантюриста»[491].

Сам актер, видимо, не стал углублять разногласия: он много ездит по Прибалтике, играет в Германии, Польше, Австрии, Чехословакии. Видимо из Праги он с семьей прибывает в апреле 1929 г. в Белград[492].

Там он опять аттестует себя артистом МХТ: в объявлении об его выступлении 1 мая 1929 г. в зале II мужской гимназии (улица Пуанкаре) с обзором состояния искусства и литературы в Советской России он именуется артистом Московского Художественного театра [493].

Однако, как утверждает В. В. Иванов, таких документов в архиве театра не обнаружено[494].

Сами современники отмечали, что в театральном мире тогда много объявилось артистов, именовавших себя без всякого основания актерами императорских театров. Были и мнимые «мхатовцы», которых Юрий Львович Ракитин называл «гомункулусами» МХТ. К ним он причислял и Черепова, в талантах которого он сомневался, видя его игру. Его недоверие подтверждалось после получения ответных писем от своих знакомых артистов из Каунаса и Риги, писавших ему, что Черепов «обманщик», который никогда не был членом труппы МХТ. Обо всем этом Юрий Львович и написал в белградскую газету «Време»[495]. Относительно обвинений в «самозванстве», то актер через ту же газету ответил, что он не имеет никакого желания доказывать свою связь с МХТ, так как

среди русских белградцев есть и те, которые видели его игру на московских сценах[496].

Потом все это как-то стихло. Сам Черепов снискал шумный успех в Белграде, Загребе, Скопле, Цетинье, выступая с чтением стихов Есенина, Тагора, Пушкина, Блока, отрывков из «Идиота», «Братьев Карамазовых», «Вишневого сада». «... Большой голос, сила звука, широта диапазона, бархатный тембр, переходящий, когда надо, в могуче-раскатистый металл, классические дикции фразировки, филигранный чекан в каждом слове»[497], — вот это и было залогом отличного приема его слушателями.

Добавлю, что с первого взгляда очаровывал романтических натур, прежде всего представительниц прекрасного пола. Поэтому в Белграде он и получил прилипшее к нему прозвище «Распутин»[498].

7 мая 1929 г. Черепов выступил в Панчево, в зале «Трубач», вместе с членами труппы Татьяны Николаевны Яблоковой с программой «Что я видел в Москве». Туда входили «Первые впечатления общего характера», «Жизнь бесправных и граждан», «Внешние знаки обрушения и обновления», «Новая жизнь в семье и обществе», «Новое общество», «Ход жизни», «Положение религии и православных», «Размышления о русской эмиграции» и «Творческая жизнь». Потом Александр Филиппович дал обзор деятельности московских театров — Московского художественного, Малого, Мейерхольда, Камерного, Революции, МГСПС, районных и передвижных, а также оперы, балета, кино. Драматическая часть вечера включила в себя сцены из пьес: «Царевич Алексей» Мережковского, «В гавани» Мопассана, «Живой труп» Толстого, «Юлий Цезарь» Шекспира, «Юморески» Горбунова. Была также декламация стихов Есенина, Блока, Сологуба[499]. С этой программой он пропутешествовал по всему Королевству: его видели и слушали в Загребе, Новом Саде, Суботице, Белой Церкви, Нише, Скопле и др. городах. В этих поездках его сопровождала Татьяна Яблокова, партнерша в декламации[500].

На июль-август 1929 г. Черепов объявляет курс лекций на такие темы, как «корни театрального творчества; актер, происхождение его; единица и коллектив в театре; театр и общество; театр и литература; театр и религия; искусство и революция; Софокл, Шекспир, Гете; Метерлинк, Достоевский, Толстой; Щепкин, Станиславский; дилетантизм в искусстве; отрицание театра; ирреаль-

ность, стиль; натурализм на сцене; классическая трагедия; Чехов, Левитан, Чайковский; театр на воздухе; театр импровизации; кино; старое и новое в театре; режиссер, актер; Московский художественный театр и его студии».[501]

Как актер и режиссер Черепов представил себя белградской публике 20 ноября 1929 г., выступив в Народном театре в спектакле по пьесе Толстого «Смерть Ивана Грозного»[502]. Потом были и другие белградские сцены. Например, в Палате труда 17 мая 1930 г. он ставит пьесу Андреева «Тот, кто получает пощечины»[503].

В 1931 г. Александр Филиппович открыл в помещении Учительской школы при помощи Александра Белича бесплатную вечернюю общедоступную театральную школу (улица Кр. Милутинова, № 14 а). В основу преподавания положены принципы и методы Станиславского. Преподавание велось по четырем направлениям. Первое относилось к драматическому искусству, актерской технике: там разрабатывали и ставили голос, учили дыханию, ритмике, жесту, искусству маски, пантомиме, преподавали историю театра, психологию и пр. Второе было предназначено для желающих усовершенствоваться в искусстве речи, в частности, в искусстве художественного чтения. Третье было связано с обучением студентов консерватории по классу пения. На четвертом отделении преподавали ораторское искусство, в овладении которым были заинтересованы молодые адвокаты, лекторы и др. В его школе учились не только русские, но и большое количество сербов[504].

Непродолжительность ее работы, всего полтора года, может быть объяснена несколькими причинами. Первая. Бесплатность обучения расхолаживала обучаемых, относившихся спустя рукава к тому, за что не надо платить. Вторая. Вероятно, многие мнили себя настолько талантливыми, что не считали для себя возможным учиться «ненужным» школярским предметам. Третья. Все «бездарности» уже прошли курс обучения. И четвертая – сами учителя, загруженные сверх меры, устали от преподавания. И особого вреда от закрытия школы не произошло. Принесла ли она пользу? Несомненно, иначе школа закрылась бы гораздо раньше.

О самом Черепове в шутливо-ироничном тоне писали в журнале «Бух!!!»:

…

Кому не худо жить в Белграде?
Сейчас ответим мы,
Так вот:
Во-первых Черепову – Он
Имеет пары три кальсон,
Громоподобный низкий глас,
Весьма фотогеничный фас.
Он весел редко, чаще хмур,
Пенсне, к нему же черный шнур,
А за пенсне – свирепый взор...
Уча любви и красоте,
Он заявлял: Я М. Х. Т.!
Он М. Х. Т. – и потому
Мы слепо верили ему.
Но это было все давно,
Теперь готовит для кино
Он новых звезд без крепких слов,
Да, – вот он, Черепов, каков... [505]

Причем здесь кино, можно задаться вопросом? Дело в том, что разнообразный в своей деятельности Черепов основал в 1930 г. Югославянское общество деятелей кино. В 1931 г. он вместе с Михаилом Каракашем снял комедию с участием Ольги Соловьевой «Неуклюжий Буки» в двух частях: «Неуклюжий Буки на аэродроме» и «Неуклюжий Буки на купании». В 1933 г. снял с членами своего любительского киноклуба фильм в стиле бурлеска «Приключения доктора Гагича»[506].

2 февраля 1930 г. в помещении Русского офицерского собрания пьесой Ибсена «Привидение» открылся Русский общедоступный драматический театр в Белграде, созданный Череповым при участии учеников его школы[507].

Соруководителем нового театра был Исаак Ездрович Дуван-Торцов, составивший серьезную конкуренцию театру Юлии Ракитиной.

После открытия в 1933 г. Русского дома имени Императора-мученика Николая II с великолепным концертно-театральным залом там стала располагаться основная сцена для этого театра.

Для веселья и приятных воспоминаний игрались «всеядные» спектакли как «Псиша» Ю. Д. Беляева, «Первая муха» В. А. Кры-

лова. Все это очень нравилось консервативному русскому Белграду. При этом театр, в труппе которого было добрых три десятка артистов и артисток, обходился без какой-либо помощи.

Черепов, действуя в пику театру Ракитиной, так объяснял в газете «Русский голос» репертуар своего театра: «... Те мелко-тенденциозные пьесы, которые существуют, так слабы и малосценичны, что их никак нельзя предпочесть доброму, испытанному репертуару дореволюционного театра. А, кроме того, я не верю, чтобы они могли быть полезны нам в нашем эмигрантском тяжком бытии»[508].

Добавлю, что спектакли быстро менялись. Сам Черепов в одном из интервью, объясняя частую смену пьес, говорил, что репризы они могут редко давать, так как обычно все идут на премьеры, да и большинство из русских не могут приобрести билеты, хотя они и не так уж дороги, чтобы вновь пойти на понравившийся спектакль. Актерский труд, горячился Черепов, оплачивается плохо, и артистов и артисток держит любовь к сцене и к публике, которая поддерживает их, идет им навстречу, считая, что «мы один народ и нас связывает история»[509].

За первые два сезона театр представил зрителю свыше пятидесяти пьес. Среди них «Плоды просвещения», «Горе от ума», «Идиот». «Дворянское гнездо», «Вишневый сад», «Гроза». В его труппу входили достаточно известные русскому театральному Белграду артисты и артистки[510].

Ракитин писал Евреинову от 17 декабря 1933 г., что артисты новой труппы, «провозгласили» его вместе с актерами и актрисами из труппы жены «большевиками и еврейскими прислужниками»[511]. Вот так, ни больше ни меньше! А за что — за пьесы советских авторов, за мейерхольдовщину. В сущности, здесь была не политика, которая всегда присутствует в искусстве (разница лишь в дозе) а древняя, как мир, интрига. Но здесь трудно без соответствующей информации копаться в «грязном белье» театрального мира. Можно лишь сказать, что традиция соперничества была жива, и артисты, привыкшие играть на сцене, «играли» и в жизни.

Сам же театр Черепова и Дуван-Торцова следовал своей линии. 5 мая 1934 г. актеры давал «Каширскую старину» А. Аверкиева. Пьеса позволяла показать красочный русский быт XVII в. — старинные русские обряды и обычаи, хороводы, пляски, песни.

Заглавные роли отдавались Александру Черепову (Василий) и Лидии Холодович (Мария)[512].

Той же весной театр показал комедию Густава Кадельбурга «Темное пятно». Обязательным для всякого уважающего себя театра был и спектакль «Живой труп» (4 марта 1934 г.). Великолепный Черепов брал себе роль Протасова, оперная примадонна Лизавета Попова – роль Маши[513]. (Когда в 1936 г. в Народном театре эта пьеса была поставлена Ракитиным, эту роль исполняла Ольга Янчевецкая[514].) Должно было привлечь зрителей и участие цыганского хора под управлением О. П. Миклашевского[515].

12 октября 1934 г. театр ставил в память 30-летней годовщины смерти Чехова «Вишневый сад»: роль Раневской доверялась – Ю. В. Юровой, Лопахина – А. Ф. Черепову, Шарлотты – А. А. Дориан[516].

Из бессмертных был и Салтыков-Щедрин. В 1935 г. Черепов поставил и сыграл «прекраснодушного» Иудушку[517].

К концу 1930-х годов удалось достичь того, что премьеры в общедоступном театре шли еженедельно, чему содействовал приток новых артистов, а также приглашенных из других театров, в том числе и из других стран русского зарубежья[518].

Назову несколько имен.

Актриса Александринского театра Мария Андреевна Ведринская. Ее фамилия ассоциировалась с «вёдро» – теплым, ясным днём.

Сергей Городецкий в 1910 г. посвятил ей стихотворение «Ведриночка», в котором низал строчки...:

«Я в вёдро родилась – любите, люди,
Меня, весеннюю, меня.
Я знаю сказку о веселом чуде,
О стрелке солнечного дня...»[519]

Она появилась на свет 8 августа 1877 г. в Харькове, в купеческой семье. Вхождение в мир театра связывалось с увиденной ею игрой Веры Федоровны Комиссаржевской, ставшей ее кумиром. Первый контракт у нее был связан с Василеостровским народным театром, художественным руководителем которого был известный режиссер, драматург, актер Николай Александрович Попов, ставший позже ее мужем. Потом, в сезон 1903/1904 г., она выступала в Новом театре Л. Б. Яворской, где её лучшей ролью стала Бьянка-Мария в «Мертвом городе» Габриэля д'Аннуцио. В этом

спектакле молодая актриса, талантливо пишет Т. Д. Исмагулова, «играла здесь тему близкую себе: тоску по уходящей культуре, играла жертвенный подвиг»[520]. Осенью 1904 г. она была принята в Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской. Стоит сказать, что Мария Андреевна была той единственной, кто заменял саму Веру Федоровну в спектаклях «Дядя Ваня» Чехова и «На пути в Сион» Шолома Аша. В 1906 г. театралы увидели ее на сцене Императорского Александринского театра, куда ее пригласил новый его директор, Владимир Аркадьевич Теляковский, решивший вплотную заняться вечно-болезненным вопросом о «смене поколений». Здесь снискавшая уже известность актриса работала с Марией Савиной, Владимиром Давыдовым, Константином Варламовым, имена которых не требуют комментариев.

Назову еще одну знаменитость — Всеволод Эмильевич Мейерхольд. Именно в его постановке «Шут Тантрис» Э. Хардта она сыграла центральную роль Изольды. Позже о Ведринской напишут: «М. А. Ведринская — безукоризненная Изольда, полная чарующей женственности, героиня с нежной, печально-надломленной душой. Ее образ кажется истинным воплощением вечной мечты человечества о любви...»[521] Нельзя не обойти и участие «королевы голоса» в пьесе К. Р. «Царь Иудейский», в котором она в 1914 г. успешно сыграла Иоанну.

Присутствовавший 9 января в театре царь Николай II записал в своем дневнике: «В 7 1\2 поехал в город прямо в Эрмитаж. Шла драма Кости „Царь Иудейский". Впечатление она производит потрясающее. Постановка редкая по красоте...»[522] Потом были еще роли в самых различных пьесах — от Бьянки во «Флорентийской трагедии» Уайльда до Наташи в горьковском «На дне». После революции обстановка в театре для «Ведриночки» стала тяжелой, возник конфликт с возглавившим Александринский театр Ю. Юрьевым, давно не ладившим с ней. Совет дирекции был благожелателен и мудр: уехать в Ригу, на сезон.

А, по сути, в эмиграцию и не на один сезон. Почти четверть века она выступала вне России на сценах — от Парижа до Гельсингфорса, где ее именем была названа драматическая студия, которой она руководила некоторое время. Работала вместе с прославленными мхатовскими актерами Верой Греч и Поликарпом Павловым на сцене Русского театра в Белграде. О ее игре великолепно написал А. Пенердж в парижско-русских «Числах»

(1932, № 6): «Узор ее рисунка всегда четок, воздушен, немного оторван от жизни, она летит по ней, зная ее, и всегда стремясь оторваться в легкую даль»[523]. Ее имя помнят и в Любляне, где действовала своя русская любительская труппа. Вместе с Павлом Богаевским они сыграли немалую роль в успехе любительских спектаклей, игравшихся на сцене зала отеля «Тиволи»[524].

С мая 1935 г. Мария Андреевна обосновалась в столице Королевства Югославии. Играла в антрепризе у Жукова, а также у Павлова и Греч. В 1935 г. Ведринская поставила у Черепова обошедшую до революции все театральные сцены России пьесу Анри Батая «Обнаженная».

В январе 1937 г. она сыграла на сцене Русского дома у Ракитина в «Сестре Беатрисе» Метерлинка. В 1939 г. вернулась в рижский театр Русской драмы[525]. После войны Мария Андреевна, член рериховского Духовно-философского общества, выехала в Чехословакию, потом в Германию, где скончалась в 1948 г.

И опять о «грозном» Черепове: его любили в театре, доказательством служат строки из актерского поздравления в связи с «театральными именинами» своего собрата по ремеслу: «Только Ваш талант, Ваша беззаветная любовь к Русскому театру, Ваша неутомимая энергия и вдумчивое отношение к взятой на себя задаче, — дали нам, русским актерам, оказавшимся в эмиграции, возможность работать в любимом деле и своими скромными силами помогать Вам в работе, основанной на прекрасных традициях старого Русского театра»[526].

Ставились Череповым и пьесы Андреева, например «Дни нашей жизни» (январь 1935 г.). Игрался в марте того же года модный Гауптман («Потонувший колокол») в сценографии брата режиссера Георгия Черепова.

Юбилеи помогали не забыть и югославскую драматургию, ее живого классика Бранислава Нушича. В честь его семидесятилетия Черепов с успехом поставил «Ожалошчену породицу» под названием «Наследники». Присутствовавший на спектакле юбиляр поблагодарил за оказанную ему честь, подчеркнув, что ему было приятно слышать свою пьесу на «языке Гоголя»[527].

Сам Черепов безостановочно играл главные роли в своем театре. По мнению В. В. Иванова, «активность Черепова подавляла работу труппы Ракитиной, которая в эти годы была сведена к минимуму»[528]. В 1937 г. после свершившегося объединения обще-

народного театра с театром русской драмы и назначения нового руководства, Черепов, не привыкший подчиняться, видимо, по этой причине оставляет театр и пускается в свободные гастроли.

В сезоне 1938/39 г. и с января по апрель 1941 г. он работал в Народном театре в Банялуке, где поставил свыше десяти пьес, в частности «Живой труп», «Преступление и наказание»[529].

В апреле 1941 г. он уже режиссер в моравском Народном театре в Нише. В 1941–1943 гг. был директором труппы при Обществе русских сценических деятелей. По сведениям Ольги Маркович и Драганы Чолич, работал до середины 1944 г. в Отделении пропаганды, руководя Русской фольксдойч группой артистов[530].

После освобождения страны покинул Югославию. Умер в Германии в больнице для душевнобольных[531].

Далее назову имя Александра Александровича Верещагина (25.02.1885, Москва – 1965, США). Внук знаменитого художника, выпускник студии Озаровского, актер у Веры Комиссаржевской, в МХТ, у Н. Н. Евреинова, в московском интимном театре «Лоло», в театрах «Бергонье», «Кривое зеркало» и пр., киноактер в Париже, актер в Риге, Ревеле, Батуми, Верещагин в 1919 г. переехал в Королевство сербов, хорватов и словенцев.

Несколько театральных сезонов работал в Белградском народном театре. Потом – в 1922 г. – был Загреб, где преподавал актерское мастерство и режиссуру. В связи с 300-летием со дня рождения Мольера поставил «Мещанина во дворянстве». Режиссировал «Цезаря и Клеопатру» Бернарда Шоу[532]. Весной 1925 г. поставил теперь уже для белградских театралов знакомого всему миру «Мещанина» с дворянским уклоном, для которого были им ангажованы и оперные певцы и балет, и даже музыка из 17 века Жана Батиста Лилли, чтобы на сцене воссоздать атмосферу того золотого времени. Даже пошел на то, чтобы актеры прямо из зала в четвертом акте выходили на сцену. Спектакль стал, можно сказать, кассовым: был показан шесть раз за три месяца. Однако потом сошел со сцены[533]. Причины неясны, можно только предположить, что все ценители творчества Мольера в Белграде его посмотрели и настала очередь других пьес, ждущих своего часа.

Что еще? Ставил и играл десятки пьес в Сараево, Сплите, Скопле, Новом Саде, Осиеке, Сомборе, Панчево. В частности, в октябре 1924 г., в Сербском народном театре в Нови-Саде Верещагин поставил чеховскую «Палату № 6»[534]. Не обошел и сцену в Цетинье.

Только на сцене в Скопле он поставил с 1920 по 1927 г. свыше пятидесяти премьер, в которых он, бывало, и играл, например роль муфтия в «Мещанине во дворянстве»[535].

Совершенной называли режиссуру Верещагина и «Антигоны» Софокла, «Сверчка на печи» Диккенса, «Гамлета»[536].

Но в Белграде на его премьерную постановку в Народном театре греческой трагедии рецензии были весьма неблагоприятные. В частности, театральный критик Д. Крунич не жалел резких выражений для Верещагина и его режиссуры творения Софокла. Самым мягким для русского постановщика было слово «незнайка». Вину Верещагина критик видел в замене античного хора артистом, читавшим текст хора в оркестровой яме. Правда, от Крунича «досталось» и сценографу за бедность декораций, актерам — за плохое чтение стихов, переводчику — за перевод. И Крунич был не одинок. В таком же остро критическом тоне была выдержана рецензия его коллеги Р. Младеновича[537].

В провинции было легче. Верещагин получил лестные отзывы за постановки в Скопле в сезоне 1923/25 г. «Вокруг света», «Три сестры», «Гейша», «Рука руку моет»[538].

Дольше всего он пробыл в полюбившемся ему Новом Саде. Некоторое время Верещагин даже был тамошним художественным руководителем Сербского народного театра. В феврале 1938 г. он отметил свое 35-летие творческой деятельности постановкой и игрой в пьесе «Васса Железнова». В 1942 г. Верещагин прибыл в Панчево, где остался до конца сезона 1946/47 г. Мимоходом замечу, что после завершения войны он стал режиссером и художественным руководителем панчевачской театральной группы, с которой он 13 сентября 1945 г. поставил «Антигону»[539]. А потом была эмиграция и «обетованные» для многих русских эмигрантов США.

Его жена Александра Лескова-Медведева (1891, Москва — 1933, Белая Церковь) тоже ставила в дунайском городке пьесы «Воскресение» по Толстому, «Ревность» Арцыбашева, играла в них[540]. В ее режиссуре шли спектакли и в Скопле, Сараево, Сплите и Осиеке[541].

Особенно много было сделано ею в Македонии, тогдашней Южной Сербии. В перечне ее ролей и Катюша Маслова, и Маргарита Готье, и Анна Каренина. Только три отзыва об ее игре в трех спектаклях.

«Воскресение» (Толстой). Рисуя образ чистой, наивной девушки, верящей в порядочность людей, критик подчеркивал, что именно такую Катюшу представила Александра Лескова, «которая превзошла саму себя, отдавая всю душу и чувства, заставляя вместе с ней переживать все моменты трагической жизни своей героини»[542].

«Дама с камелиями» (Дюма). Если один из рецензентов спектакля упрекал исполнительницу главной роли в дилетантизме, то другой писал, что Лескова с ее изяществом и темпераментом показала совершенную Маргариту Готье. Через игру актрисы, отмечал он, зрители ощутили всю страсть, любовь и нежность, жертвенность, страдания, счастье и несчастье бедной Маргариты[543].

«Порыв» (Кистмекер). Б. Недич в театральном обзоре свое впечатление от игры Лесковой в роли Моники Фельт писал, что актриса обладает исключительным искусством показать в одном спектакле любовь и ненависть, усердность и набожность, преданность и великодушие[544].

И успехи театра в Скопле связывались в 1922 г. прежде всего с режиссерской работой Верещагина и Лесковой, постановкой ими Гоголя, Островского, Чехова, Горького, а также пьес мировых классиков – Софокла, Шекспира, Мольера, Диккенса[545].

Представлю и Миклашевского Олега Петровича (1903, Ялта – 1992, близ Нью-Йорка), актера, режиссера. Добровольцем он участвовал в Гражданской войне на юге России. В 1929 г. Миклашевский из Стамбула прибыл в Белград. Играл он в русских любительских спектаклях, а с 1933 г. – у Ю. В. Ракитиной, потом у А. Ф. Черепова в Русском доме.

Режиссировал Олег Петрович представления в Русско-сербской гимназии, неоднократно играл на сценах Народного театра в Белграде и Русской драматической студии в Загребе, был создателем и управителем организованного в мае 1941 г. Театра русских сценических деятелей в Сербии, обосновавшегося в Русском доме. Спектакли там шли вплоть до начала сентября 1944 г., когда Белград начала бомбить союзническая авиация. В 1949 г. он через Австрию и Германию перебрался с семьей в США. Несколько раз Миклашевский пытался, но безуспешно, основать и закрепить Русский театр в Нью-Йорке[546].

Нельзя не вспомнить и Татьяну Николаевну Яблокову (урожденную Владимирову) (1889, Кострома – 1965, Новый Сад), в России выступавшую на ростовской сцене. В Белграде в 1937/38 г. по

ее инициативе был организован Союз русских артистов во главе с ней, регулярно ставящий спектакли в Русском доме. О ней в упоминавшемся уже журнале «Бух!!!» были такие строчки:

Кто эта славная Татьяна
Уже не Гремина ль она?
В глазах огонь, в устах румяна, –
Еще недавняя весна!
Но, наклонившись очень близко,
Мне кто-то шепчет вдруг:
– «Она звезда! Она артистка!
И Яблоков ее супруг»!
Я умилен был. Здесь, в Белграде
Татьяну Пушкина узреть,
Но вот Татьяна на эстраде
И захотел я умереть!
Ее услышав на экране,
Я смел бы аппарат винить,
Но на эстраде голос Тани
Я Богу лишь могу простить –
Так пьяно, рьяно, неустанно
Читала монолог Татьяна:
«Но я другому отдана –
И буду век ему верна».
С тех пор я к Тане ни ногой –
Как хорошо, что есть другой![547]

Правда, в прозе о ней были такие строчки: «Т. Н. Яблокова, безусловно, крупная драматическая артистка, с незаурядно сценической техникой и большим чувством, способным восприять и передать сложные душевные переживания. К сожалению, Т. Н. Яблокова, по условиям времени, редкий гость на сцене, но это не лишает ее сценического навыка и, что особенно дорого, не примешивает к ее игре оттенка дилетантства. В игре Т. Н. Яблоковой видны по прежнему старые лучшие традиции образцовой русской сцены»[548].

И трудно разобраться, где же больше правды: то ли в зубоскальстве «Буха!!!», то ли в заметке авторитетного «Нового времени» у автора, скрывшегося под инициалами С. О.?

Немного о «художественниках». Об их выступлениях на Балканах отлично написала Наталья Вагапова[549]. Но свидетельств их

триумфа так много, что и на мою долю осталось немало. Я выберу их гастроли в Белграде в 1925 году, спектакль «Медея» (10 апреля), Марию Николаевну Германову в главной роли, и главный театральный журнал «Comoedija». В нем были строки о том, что выбор этой классической трагедии Еврипида, а тем более сам метод постановки означают явное отступление от традиций Художественного театра, от его выкристаллизованного стиля, выработанного в постановках Достоевского, Горького, Андреева, прежде всего Чехова. Отступление от этого направления и обращение к классической драме представляет собой доказательство дальнейшей эволюции этой великолепной художественной дружины, о которой некоторые критики утверждали, что «она выполнила свою миссию», «дала свое». Душой этого нового направления, писал автор статьи, стала Германова, «великому, экспансивному темпераменту которой, действительно, не отвечала атмосфера русского реализма». Именно она и создала «Медею», причем, не только сыграв главную роль, но и взяв в свои руки режиссуру спектакля. Ее «Медея» — «плод и синтез интуитивного... почти религиозного, мистического переживания трагедии»[550].

В связи с этим отзывом безусловный интерес представляет ее интервью о задаче современного театра. По мнению актрисы, «театральное искусство должно посвятить себя трагедии. Мир слишком впал в материализм современности, в шуме и сутолоке времени потерялась душа. Человек забыл то, что важно в жизни, и налег на то, что „contingens“. Забыл суть, глядя на оболочку». Искусство, продолжала актриса, «предназначено для того, чтобы поднять нас над ежедневностью к идеалам вечности... мы должны обратиться к философии и религиозности, чтобы они нам утешили душу, дали синтетичные ответы... В религии обретает смирение, то, что ему не может дать жизнь с ее материализмом, Религия ему дает величину духа... В этом направлении театральному искусству лучше всего отвечает трагедия. Боль поднимает человека. Боль заставляет его внутренне собраться, сконцентрироваться, отдаляя его от мелких вопросов буден». Говоря о своем театре, Мария Николаевна сказала, что, например, тот же «Вишневый сад» «представлен в форме трагедии, что больше соответствует человеческому духу. Так, эти стволы, падающие под ударами топора — это не стволы семьи Раневской. Это, прежде всего, стволы нашей России, а потом и всего остального мира, у

которого есть душа. С этими идеями мы даем Тагора, с той же целью мы будем ставить другие великие произведения мировой литературы... Мир сейчас на пути, который ведет к поднятию духа»[551]. Сама Германова весной того же года избрала Белград, где ее любили и почитали, для празднования 26 апреля двадцатилетия своей жизни на сцене[552].

И конечно, нельзя не вспомнить очередные выступления в 1929-м и 1930 г. пражской труппы МХТ. Чтобы дать представление о приеме, дам слово театралам из Скопле, где с 27 февраля по 2 марта 1930 г. гостили актеры «лучшего театра в мире». «Это художественное событие, которое наш город никогда не видел от своего основания до сегодняшнего дня» – писали в театральной «Рампе». Автор статьи подчеркивал, что артисты «обошли все культурные земли Европы и везде делали честь не только России, славянству, но всему человечеству». Зрителям были представлены «Село Степанчиково», «Вишневый сад», «Бедность не порок» и «Женитьба». Известный своими театральными рецензиями П. А. Митропан, до революции живший в России, считал, что театр «хочет стать жизнью, уничтожить пропасть между сценой и публикой, создать иллюзию действительности... У русских преобладает психологизм с сильно акцентированной эмоциональной нотой. У них знание роли (без суфлера), дикция, костюм, маска, декор и свет суть только рамка для выражения внутренних переживаний и основных черт изображаемого лица. Этот метод режиссуры и игры... вызывает на размышления, создает тесную связь между актерским ансамблем и зрителями» «Общее впечатление, – заключал критик, – от их игры незабываемо»[553].

Тогда с «пражскими мхатовцами» была связана история о несостоявшемся «исходе» из Праги и «переселении» труппы в Белград.

В рижской газете «Сегодня» (9 февраля 1930 г.) белградец Евгений Месснер в статье «Помощь Югославии художественникам» писал:

«Пражская труппа Московского Художественного Театра совершает сейчас турне по Югославии, турне, которое может быть названо триумфальным шествием русского театра по землям южных славян <...> Репертуар труппы состоит из пьес: „Раскольников“ („Преступление и наказание«“, переработано Г. Хмарой), „Мысль“ Андреева,“Сверчок на печи“, „Бедность не порок“, „Же-

нитьба". К осени художественники получат возможность расширить свой репертуар благодаря содействию югославского „Культурного комитета" во главе с профессором и секретарем югославской Академии наук А. И. Беличем. Комитет обеспечивает труппу средствами, чтобы она, по окончании турне, осев на несколько месяцев в гостеприимной Югославии и не выступая на подмостках, всецело занялась постановкой нескольких пьес. К постановке намечены „Федор Иоаннович", „Отелло" и „Ревизор". Культурный Комитет, оказывая внимание художественникам, выявляет те симпатии всего югославского общества к славной труппе, которые чувствуются в шумных чествованиях труппы, симпатии эти идут еще дальше – в белградской печати высказывались мнения о желательности предоставить труппе возможность обосноваться совсем в Югославии, покончив с гастрольными скитаниями по странам, где не могут понять глубин и высот славянского искусства»[554].

Действительно, казалось все так и будет – все были согласны, начиная от соответствующих югославских структур, имевших решающий голос, до русских общественно-культурных институций с правом совещательного голоса. Добавлю, что Русский культурный комитет получил для «укоренения» будущей труппы 200 000 динаров[555].

Тем временем, в августе 1930 г., в «Новом времени» появилась заметка о планировании трех постановок – «Ревизора», «Трех сестер» и «Бродячей Руси»[556].

Сезон намеревались открыть 10 октября постановкой «Ревизора»[557]. Главные роли в нем должны были исполнять: Павлов (Антон Антонович), Алекин (Иван Александрович), Греч (Анна Андреевна), Левицкая (Марья Антоновна)[558]. Как известно, эта пьеса названа автором комедией, но Павлов, ее режиссер, имел свое мнение. В своем пространном интервью с экскурсом в историю ее постановки в МХТ (в 1907 он играл Добчинского, Москвин – Бобчинского, Станиславский – городничего, а молодой Ракитин – слугу трактирного) Павлов подчеркнул ряд важных моментов. Во-первых, спектакль он поставил совершенно «противно традициям», «переболев» Щепкиным и Станиславским. В спектакле он усилил не гротеск, а чувство гуманности. Для него в роли городничего было важным приблизиться к проблеме покаяния как выражения общечеловеческой совести. Для Павлова «Ревизор» – это

человеческая трагикомедия, трагифарс. Причем в спектакле он считал нужным играть не «монументального» городничего, а напротив — «подвижного, динамичного префекта». В этом новом ритме должны были исполнять свои роли и остальные актеры[559]. Однако сроки с открытием сезона задерживались. Соответственно, с премьерой «Ревизора» несколько медлили. 19 октября 1930 г. группа артистов МХТ отслужила молебен перед открытием сезона[560]. В тот же день он был открыт «Ревизором»[561]. По данным газеты «Позориште» — 20 октября[562].

Возвращаясь к теме «переселения» труппы, надо сказать, что оно не состоялось. Возможно, что правы были В. В. Иванов и А. А. Чепуров в своих комментариях: «Возвращение в труппу прежних сотрудников могло осложнить (П. А. Павлов был «озабочен приглашением в состав ее всех прежних сотрудников, членов МХТ») могло значительно потеснить положение нынешнего состава. Так или иначе, но белградский проект не был осуществлен»[563].

Тем временем в самом Белграде шла своя театральная жизнь. В июле 1926 г. в Белграде в концертно-театральном зале «Луксор» стал действовать новый театр «Гнездо перелетных птиц». Замечу, что под таким названием действовал театр, открытый в 1920 г. в Севастополе Мансветовой и Сибиряковым[564]. В состав белградской труппы входили Нина Кирсанова, Лидия Мансветова. Александр Фортунато, Борис Попов, Евгений Марьяшец. Из новых артистов — Н. Йованович и М. Ерцегович из сараевского Народного театра. Режиссер А. Сибиряков. Художник В. И. Жедринский. Программа у них была весьма пестрая — от варьете до оперы[565]. Однако, судя по газетным объявлениям, в Белграде выступления этой труппы быстро закончились. 11 и 12 июня 1926 г. объявлялся их прощальный спектакль[566]. Видимо, такая «сборная солянка» была не в новинку пресыщенным белградцам, поэтому труппу и постигла неудача.

Арсеньев упоминает и действовавший в Белграде Злободневный юмористический театр «Белая ворона», для которого писали такие известные всему Белграду личности, как издатель журнала Николай Февр, театральный обозреватель «Нового времени» Константин Шумлевич, поэт-песенник, издатель «Музыкальных новостей», один из основателей Союза русских писателей и журналистов Сергей Страхов. Так, 2 и 3 февраля 1941 г. на сцене Рус-

ского дома прошли два вечера, программа которых включала песенку театра, «Предсказания Нострадамуса на 1941 год», пару скетчей – «Проводы д-ра Пельтцера» и «Вчера и сегодня», пародию-буффонаду «Тарас Бульба». Режиссером был Всеволод Хомицкий. Оформителем и художником по костюмам стал Н. Тищенко (псевдоним Н. Тэн)[567]. Добавлю, что Николай Иванович Тищенко (1906, Новогеоргиевск – 1990-е гг., Сальвадор, Бразилия) слыл известным карикатуристом, его язвительные рисунки можно было видеть в белградском «Ошишаном еже»[568].

Неизменный спутник цивилизованного государства – Musikhall действовал в Белграде уже в 1923 г. В октябре были поставлены бессмертная «Сильва» Имре Кальмана, «Гейша» Сиднея Джонса[569].

Русские в своих комедиях всегда умели смеяться над собой. И начало русского театра в Белграде, как в большинстве провинциальных трупп, связано с фарсом, пародией, гротеском, комедией. Осенью 1921 г. в столице Королевства начало свой театральный путь русское литературно-художественное общество под председательством М. А. Суворина. Главную роль в нем играла театральная семья двух «Ю» – Юрия и Юлии Ракитиных[570]. Премьерой стала пьеса Н. Агнивцева «Колобок». Напомню, что «Колобок», олицетворявший Россию, «уходит от бабушки, от дедушки, от Мамая, от Малюты, от Бонапарта, от Вильгельма, и, в конце концов, от Троцкого, у которого он срывает красный флаг и рвет его на клочки под шумные рукоплескания публики»[571].

Не оставляла зрителей равнодушными и пьеса С. С. Юшкевича «Повесть о господине Сонькине», поставленная 14 и 17 марта 1925 г. на сцене Народного театра, рассказывающая о бедном еврейском мире южной России, о выигрыше в 200 000 рублей и его владельце, сошедшем с ума в конце пьесы[572].

«Веселил» зрителей и Ренников, чьи пьесы в иронично-гротескной форме показывали их же жизнь в изгнании.

Назову здесь его пьесу «Тамо далеко» (из жизни русских беженцев). Она была поставлена русским литературно-художественным обществом в Белграде 2 июля 1922 г. в здании «Манежа». Роль главного героя Петра Ивановича Прыгунцова играл Ракитин, избравший этот спектакль для своего бенефиса[573].

В рецензии на пьесу отмечалось, что «написанная отличным языком „трагикомедия“ Ренникова производит большое впечат-

ление, особенно на „беженцев", из жизни которых и взяты почти все сцены и эпизоды. Тут и смешные стороны нашей злосчастной эмиграции; но смех, не переходящий в зубоскальство, а сдерживаемый границами, подсказанными художественным чутьем автора. Тут и глубоко трагические черты, которыми полны дни нашей оторванной от родины жизни... очень уж много мы выстрадали и страдаем и до сих пор – разве можно оценить и измерить всю глубину, всю духовную сущность того, что мы потеряли! И если мы еще живем, пьем, едим, спим, спорим о пустяках и с непостижимою страстностью отдаемся настоящему моменту, то только потому, что такова уж удивительная природа неисправимого русского человека»[574].

В 1923 г. белградцы увидели спектакль из жизни беженцев «Галлиполи» [575] того же автора.

Весной сезона 1922/23 г. в Белграде с успехом прошла пьеса Ренникова «Индейский бог» о быте русских беженцев[576].

В следующем сезоне эта пьеса в постановке Ракитина силами приехавшей на гастроли русской драматической труппы из Белграда была показана в Новом Саде. Упомяну, что туда господа русские артисты часто наезжали: 1925 г. – «Без вины виноватые» А. Островского, 1927 г. – «Осенние скрипки» И. Сургучева и др. В марте 1926 г. в этом городе были показаны шесть спектаклей труппы «Синяя птица» из Берлина[577]. В тамошнем сербском народном театре шли пьесы «Самое главное» Евреинова, «Государственный преступник» Рышкова, «Любовь» Потапенко, «Заяц», «Дядюшкин дом» Мясницкого, «Эпидемия» Рассудова, «Женитьба», «Ревизор» Гоголя, «Нахлебник» Тургенева, по Достоевскому – «Преступление и наказание» [578].

Примерно к 1922 г. относится создание «эфирного» Белградского академического театра. Он был основан одним зимним вечером в кафане «Москва» из «членов разных академических трупп, которые легко создавались и легко распадались». Режиссером там стал вездесущий Ракитин, который в 1922 г. поставил «Чайку». На сезон 1923/24 г. планировался к показу ряд пьес, как «Иванов», «Гаудеамус», «Золотой перстень». Сам сезон предполагалось открыть в декабре с репризы «Чайки»[579]. Однако «академики», судя по отсутствию информации в прессе, вероятно, довольно быстро разошлись по другим труппам.

Возвращаясь к Ренникову, скажу, что он снискал известность

не только как комедиограф. 6 декабря 1925 г. в театре «Манеж» русское литературно-художественное общество поставило его пьесу «Дом сумасшедших» – трагический фарс в 3-х действиях. Режиссер Ракитин. Художник Жедринский[580].

Нельзя не сказать несколько больше и об упоминавшемся авторе «смешных до слез» пьес, режиссере, актере (сценический псевдоним – Вечеславский или Вячеславский. Так в прессе – *В. К.*) Всеволоде Вячеславовиче Хомицком (05.02.1902, С.-Петербург – 11. 1980, г. Глен Ков, близ Нью-Йорка). О себе он писал: «Отец – генерал, военный юрист, коренной москвич, – мать из Орловской помещичьей семьи (Ливенского уезда), где я провел детство. Среднее образование успел окончить еще в России, в Киеве. Бог миловал – до сих пор не воевал, а служил в Добровольческой армии переводчиком в Английской миссии. Потом Лемнос, Константинополь. Основной своей профессией, вопреки всякой очевидности, считаю театр и с 1925-го непрерывно играю на сцене. Ни одна русская театральная организация в Белграде – любительская, полулюбительская и профессиональная – не обходится без моего участия. Сейчас состою актером в Русском драматическом театре в Белграде, играю по преимуществу любовников, но иногда (причем очень их люблю) и характерные роли. Сыграл за все эти годы не менее 100 крупных ролей и, не будь дело в эмиграции, конечно, целиком посвятил бы себя Театру. Также приходится служить <...> Днем, когда бывает время, – пишу пьесы, а по вечерам хожу на репетиции и играю на сцене. С детства писал стихи, а к театру пристрастился с 15-ти. До первой пущенной в свет пьесы написал 5–6 вещей (проба пера), которые уничтожил. Сейчас гуляют по свету 5 моих пьес-комедий („Эмигрант Бунчук“, „рылья Федора Ивановича“, „Вилла вдовы Туляковой“, „Витамин“, „Ванька-Встанька“)...»[581]

Его пьеса «Витамин Х» была принята в 1935 г. в репертуар Народного театра в Скопле, где до этого не ставились пьесы о послереволюционной России[582]. В том же году «лучший комедиограф эмиграции» читал свою очередную «штукенцию» «Ванька-Встанька», построенную на житейском анекдоте. В прессе писали: «В отношении литературности „Ванька-Встанька“ (метко схваченный делец Столетов) уступает „Крыльям Федора Ивановича“, но в смысле сценическом представляет новый шаг вперед в развитии дарования Хомицкого»[583].

«Всеволод Хомицкий написал множество коротких скетчей с тремя или четырьмя персонажами. Эти скетчи, как правило, смешны, но смешны каким-то болезненным смехом. Бедствующий эмигрант — неудачливый, выбитый из колеи, но сохранивший чувство собственного достоинства и любовь к России — вот герой скетчей Хомицкого»[584].

В другой пьесе «Радуга» также был Белград образца 1927 г. Эту пьесу можно охарактеризовать как беженскую хронику с обрисовкой русского быта и настроения[585].

Именно настроения ностальгии были лейтмотивом многих выступлений актеров и актрис. Так, 15 мая 1923 г. в «Манеже» прошел «Вечер о России». Первое отделение «России черный год» началось с «Молитвы ребенка», причем последний, как писал развеселившийся рецензент, был весьма основательных размеров. Второй номер был мимеодрама — «Распятая Россия», которую играла женщина с красным шнуром на шее и вокруг талии. Она в своих «попытках» сорвать шнур изображала терзания России. В «Новом времени» иронически замечали, что не было ни России, ни терзаний, ни пластических поз, а была «мимо драмы»[586].

Однако второе и третье отделения, по отзыву той же газеты, удались лучше: были «милые призраки» времен Тургенева, «дни безоблачной лазури» — времени Островского и Чехова[587]. Думается, что артистам было как-то привычнее играть старую Россию, нежели страшную новую[588].

«Терзания России» совсем по-иному были представлены в шедшей в марте 1928 г. пьесе Елизаветы Владимировны Глуховцовой «Новый рай». В спектакле из современной советской жизни героиня Анна (А. М. Храповицкая), мстя за своего брата, убивала чекиста-фанатика Вихмана (Н. Д. Попов), сваливая вину на мужа-коммуниста (В. А. Эккерсдорф), строившего на коммунизме свое личное благополучие, и якобы убившего из ревности. Режиссер Н. З. Рыбинский. Декорации по эскизам В. П. Загороднюка[589].

Остроту пьесе придавало то обстоятельство, что Глуховцова совсем недавно прибыла в Белград из СССР — этого «нового рая», атмосферу которого постаралась воссоздать.

Однако основное внимание все же уделялось привычной классике.

Один пример: сформированное к середине 1920-х гг. Белградское русское художественно-драматическое общество, во главе ко-

торого стал А. Вербицкий, поставило в феврале и марте 1925 г. в Манеже пьесы Островского «Без вины виноватые» и «На бойком месте»[590]. Однако настоящей премьерой должен был стать спектакль «Царь Федор Иоаннович» в постановке Верещагина.

Сам режиссер в своем интервью журналу «Comoedia», в ответ на вопрос, не рискованно ли ему ставить такой спектакль с любителями, отвечал отрицательно. Он подчеркивал, что «в этой пьесе главную роль играет – ритм и полное подчинение режиссеру и художественная чистота актерского горения, что возможно только с молодежью или с любителями». Верещагин говорил, что в этом спектакле он хочет слияния «декоративности не только с содержанием трагедии, но и с ее ритмикой, в чем ему много помогает сценограф Народного театра г. Вербицкий, который необычно ритмичен». На вопрос о трактовке роли царя Федора ответ был с историей: «Видите ли, в России существуют две основные интерпретации этой роли: художественная Орленева, который представил тип неврастеника, больного физически и слабого духом, и актера Московского художественного театра Москвина, у которого царь Федор, прежде всего, крестьянский царь, теплый и заботливый хозяин, с необычно чистой душой, но его слабое здоровье и недостаточное воспитание не дают возможности быть царем. Этот тип и мне дорог, и он мне полюбился и мой Федор – г. Трунов»[591].

Приготовления к спектаклю шли месяцами. Причем за неимением меценатов все расходы на декорации, реквизит и др. оплачивали сами члены труппы. Долгожданную пьесу зритель увидел в октябре того же года[592]. Мнения специалистов о спектакле были различны. Можно лишь сказать, что сама русская печать не была благожелательной в своих оценках[593].

Не утратил театр и традиции благотворительности. Так, на 15 февраля 1927 г. русское художественно-драматическое общество заявило постановку «Леса», сбор от которого должен был пойти на постройку аэроплана S-35, сконструированного И. И. Сикорским, взамен разбитого французским летчиком. Как подчеркивалось в «Новом времени», постройке нового аппарата должен быть придан «русский национальный характер» через участие в этом деле как можно большего количества русских людей[594].

И еще немного о деятельности русского художественно-драматического общества. 22 апреля 1926 г. оно представило два

спектакля. Первый – из жизни Сербии (XIV в.) – «Осень короля» сербского писателя М. Боича в переводе В. Хомицкого, расцветившего текст звучными стихами. Второй – известная «Фортуна» М. Цветаевой. Обе пьесы были поставлены сербом М. Ристичем. Автором музыки для них стал В. А. Нелидов[595], фигура известная в театральном мире. Позже я немного расскажу о нем.

В октябре общество ставило «Воеводу» (второе название «Сон на Волге») Островского с плясками и пением. Так, хор под управлением Проскурникова исполнял ряд старинных русских песен, композиций Мусоргского и Римского-Корсакова, народных, аранжированных Ф. В. Павловским[596]. Далматов играл роль воеводы, самодура. Удалого молодца «ушкуйника» Романа Дубровина – Юрьев. Щучкин прекрасно сыграл торговца Власа. Елена Романова представила «милый образ русской девушки, у которой терем не убил все чувства». Отмечены были и декорации Жедринского[597]. Добавлю, что в этом спектакле участвовало около ста исполнителей[598].

В ноябре 1926 г. общество поставило пьесу Косоротова «Мечта любви», обошедшую в свое время все русские сцены. Роль Мари Шардон играла Татьяна Яблокова, партнером которой был Виктор Эккерсдорф[599].

Об игре обоих сохранились весьма благожелательные отзывы. По части разбора первенствовала критика актерской игры Эккерсдорфа, исполнявшего роль Луганского. Критик писал: «Эффектная, благодарная сценическая внешность г. Эккерсдорфа, прекрасные голосовые средства, которым он владеет с большим мастерством – делают исполнение г. Эккерсдорфом роли Луганского безупречным в звуковом и чисто внешнем… портретном отношениях. Но г. Эккерсдорф артист холодный, бестемпераментный. Говорят, что пресловутое артистическое „нутро“ вещь для актера не только бесполезная, но и вредная, так как „нутро“ находится в тесной зависимости от настроения, а настроение, как известно, ощущение не устойчивое, зависящее от многих привходящих причин. Но артистический „темперамент“ понятие особенное, отличное от общечеловеческого значения этого слова. Артист может не переживать изображаемого на сцене, но должен его чувство знать, понимать и передавать зрителю приемами, в совокупности своей, именуемой сценической техникой. Несомненно, г. Эккерсдорф артист, тонко чувствующий и понимаю-

щий роль, но он больше увлечен ее внешним оформлением, нежели передачей внутреннего содержания. Таких артистов очень много, и немалое число из них, несмотря на этот существенный недостаток, стяжали себе громкую известность. В защиту г. Эккерсдорфа можно сказать, что роль Луганского роль неблагодарная, нежизненная, ходульная»[600]. Вот такая была критика, прочитав которую, трудно было понять, в чем же «вина» Эккерсдорфа в этой «ходульной» роли. В том, что артист не «облагородил» ее своим «нутром»?

Возвращаясь к самому театру, скажу, что к 1925 г. Русское художественно-драматическое общество насчитывало, по утверждению А. Б. Арсеньева, свыше 80 артистов. За три года эта труппа представила на сцене свыше двадцати спектаклей, в основном по пьесам русских авторов. Режиссерами были А. Сибиряков, Л. Мансветова, А. Верещагин, В. Щучкин, Ю. Ракитин, Я. Шувалов, А. Баташев, Н. З. Рыбинский, М. Суворин, М. Манглер, В. Яцын, В. Вячеславский. При этом наиболее часто постановщиком являлся Феофан Венедиктович Павловский, оперный режиссер сербского Национального театра[601].

Однако состав общества не был постоянным. Так, к началу сезона 1925/26 г. из него вышли Л. В. Мансветова, режиссер Скоплянского театра А. Д. Лескова, Е. В. Локателло, А. Д. Сибиряков, М. Ристич[602]. Причина? Вероятно, одна – интриги, а может быть, «доброжелательная критика», которая является вечным спутником театра. В конце 1926 г. в сербской газете «Новости» совершенно неожиданно появилась анонимная заметка, скорее всего русского происхождения, судя по точному знанию некоторых деталей, неизвестных сербам. В ней проводилась мысль об умирании театра после ухода Верещагина: актеры неспособны, режиссура слаба, репертуар случаен и пр.[603] Типичный случай «подкладывания свиньи» то ли по скверности характера автора, то ли по его наивности...

«Свинья» была тотчас замечена и «высечена» Н. О. Рыбинским в «Новом времени» (2 января 1927 г.). Он писал: «Создание собственного национального театра в эмиграции вещь особенно трудная, и потому исключительной должна считаться заслуга тех лиц, которым это удается. В частности, в Белграде не раз делались попытки устройства русских спектаклей, но все они носили случайный характер. И только с возникновением Русского художест-

венно-драматического общества в течение полутора лет был сделан ряд капитальных постановок: „Царь Федор Иоаннович", „Псиша", „Свет", „Маленькая женщина", „Горе от ума", „Фортуна", „Воевода" („Сон на Волге"), „Мечта любви", „Измаил"...

Собрались люди, соединенные любовью к театру и сразу же нашлись и руководители и исполнители. Откликнулся один из лучших русских режиссеров в Белграде Феофан Павловский, откликнулся на зов общества пришел и сербский режиссер г. Миодраг Ристич, не менее охотно шла навстречу этому начинанию и администрация сербского Народного театра, предоставляя помещение и бутафорию, объединились вокруг театра и художники... Дело стало заметно развиваться, и несомненно, что оно не заглохнет в дальнейшем, а будет процветать»[604].

Но благородные слова о великом и чистом русском искусстве трудно сочетались с прозой театральной жизни. В том же патриотическом «Измаиле» было немало неряшливости: «вполне понятно, – писал критик, – что шитых золотом мундиров могло и не хватить на всех генералов блестящего века Екатерины, – но почистить сапоги мог каждый генерал, даже на положении беженца, когда денщики не положены по штату»[605].

Кстати, о патриотизме, морали и переоценке ценностей. В связи с постановкой «Измаила» критик, скрывшийся под псевдонимом «Случайный», не случайно отметил, что «тот же русский интеллигент, брюзжавший на родине, охотно слушает пьесу и еще охотнее аплодирует... и послушать инсценированное повествование об одном из подвигов (а сколько их было, кто сосчитает!) Императорской русской армии в настоящее время не только приятно, но и необходимо. В этом главная заслуга постановки »Измаила»[606].

Осенью 1928 г. в обществе возникла «репертуарная смута». Сезон открывали пьесы «Власть тьмы» Толстого и «Шпанские мушки» Сабурова. В специально выпущенной листовке это обстоятельство постановки комедии трактовалось следующим образом: «Данный спектакль ставит своей задачей предоставить непринужденный отдых... и, таким образом, явится тем местом, где можно будет уйти от сложных волнующих нас вопросов...» Автор заметки в «Новом времени» язвительно в ответ писал: «...Вообще обществу надо серьезно подумать над своим репертуаром, так как при 3–4 спектаклях в сезоне выбор пьес должен быть особенно

осмотрительным и экономным. Мы недостаточно богаты возможностями, чтобы болтаться между Толстым и Сабуровым и не знать, чего же нам, в сущности, хочется: «революции или севрюжины с хреном». Засорить репертуар „Шпанской мушкой“ столь же неэкономно, сколь и трудиться полгода над „Властью тьмы“ впустую». У Толстого зрительный зал был пуст, а у Сабурова полон. Лучше пустую комедию в приличном исполнении, нежели содержательную драму в плохом»[607]. Ситуацию усугубил отъезд режиссера Феофана Павловского из Белграда,

В итоге произошел раздел с образованием двух трупп «Театра русской драмы» и «Русской студии театрального искусства» (по данным А. Б. Арсеньева – «Русской студии драматического искусства»).

7 ноября 1928 г. состоялось общее собрание членов новой студии, на котором было принято решение о постановке в декабре французской комедии Ж. А. де Гальяви и Роберта де Флери (в пер. Ел. Кугель) «Любовь на страже»[608].

Однако «Франция» не спасла студию, прекратившую вскоре свою сценическую деятельность. Возможно, причиной развала стали «вечные интриги», на которых держится театральный мир.

Правда, надо не забыть подчеркнуть, что студия выступила инициатором постановки детских спектаклей. Так, в начале марта было объявлено о постановке в «Манеже» пьесы «Маленький лорд Фаунтлерой» по роману Бернета в инсценировке В. Хомицкого и в режиссуре В. Загороднюка[609].

Гораздо дольше – до 1936 г. – продержался Театр русской драмы под руководством Ракитиной. Его артисты представили зрителю, пишет Арсеньев, свыше 30 пьес русских, зарубежных и советских авторов[610], как например, М. Булгакова, И. Ильфа и Е. Петрова. Игравшие в труппе «артисты, или полу-артисты и полу-любители», по словам ироничного Ракитина, все же добивались успеха в завоевании зрителя. Отлично он принял «Комедию счастья» Евреинова. Ракитин писал ему в декабре 1932 г., что его пьеса прошла в Белграде «при полном зале с успехом, которому может позавидовать не всякий европейский театр в Балканском полуострове»[611]. В театре Ракитиной прошла с большим успехом и комедия Евреинова «Любовь под микроскопом»[612].

Постановкой пьес занималась и драматическая студия при основанном в 1925 г. Союзе русских писателей и журналистов в Ко-

ролевстве сербов, хорватов и словенцев. Вначале были концерты, потом постепенно образовался неплохой артистический ансамбль, позволявший ставить «серьезные» вещи. Режиссерами там работали Юрий Ракитин, Феофан Павловский, Александр Сибиряков. Театр давал три-четыре спектакля в год в Народном театре или на сцене в Коларце[613].

24 января 1926 г. студия ставила «Грозу». В спектакле принимали участие и журналист, писатель, автор книг о Распутине и Льве Толстом, организатор газетного дела, председатель Союза русских писателей и журналистов в Белграде А. И. Ксюнин, поэт С. С. Страхов, талантливый журналист, деятель культуры Е. А. Жуков, писатель-фантаст П. П. Тутковский. Режиссер А. Д. Сибиряков. Художник А. А. Вербицкий[614].

Однако нельзя сказать, что ставилась только классика. В ноябре 1929 г. Ракитин «взорвал», писал Арсеньев, Белград премьерой пьесы В. Катаева «Квадратура круга»[615].

Собственно говоря, устройство «взрывов» было свойственно этому замечательному режиссеру, что он доказывал неоднократно за время своей работы.

Потом были пьесы: «Человек с портфелем» А. Файка, «Двенадцать стульев» И. Ильфа и Е. Петрова, «Дорога цветов» В. Катаева и др.[616]

В мае 1930 г. Союз ставил на сцене Русского офицерского собрания «Графиню Юлию» Стриндберга. Режиссер Ракитин. В заглавной роли выступила Ракитина, партнерами которой были Л. Н. Нильская и В. В. Вячеславский[617].

Ставились пьесы и другого порядка. В качестве примера можно назвать сочинение поэта, литературного критика, фельетониста «нововременца» А. А. Бурнакина «Последний и решительный бой». Об этом произведении писали: «...Политсатира на большевиков – по идейному заданию; оперетта-ревю – по форме в стиле „вампуки“, музыкальный фон которой – офокстротированный „Интернационал“, а сюжет – советская улица с характерным персонажем и сценками. Действие развивается кинематографическим темпом и заканчивается немой сценой по Гоголю. Написана в стихах, с пародиями и частушками»[618].

В начале 1930 г. в белградском «Новом времени» промелькнуло известие об открытии 9 февраля в театральном зале Русского офицерского собрания (улица Дечанская, 20) русского театра

«Комедия», выбравшего первым спектаклем комедию А. Толстого «Касатка». Режиссер Яков Осипович Шувалов (в «Новом времени от 14 июля 1930 г. назван Иваном Михайловичем Осиповичем-Шуваловым. – *В. К.*), артист и режиссер. В ближайшие планы театра входили постановки таких пьес, как «Темное пятно» Кадельбурга, «Свадьба Кречинского» Сухово-Кобылина, «Ниобея», «Завоеванное счастье», «На всякого мудреца довольно простоты» Островского, «Хорошо сшитый фрак» Дрегелли. «Недомерок» Никкодеми и др.[619] 14 июня 1930 г. театр в ознаменование дня Русской Культуры ставил в Русском офицерском собрании кочующего по театральным сценам «Дядю Ваню» Чехова в постановке Шувалова[620].

Из других театров упомяну студию «Земгора», действовавшую под руководством полковника Федора Махина, личности, безусловно, интересной, жизнь которого могла сама послужить основой для пьесы. Причем мнения об игре были различны. Одни считали, что аматеры видели свою игру неким видом отдыха, другие – посмеивались, глядя на сцену, третьи – 500 или 600 человек, постоянных зрителей – прощали все погрешности и радовались успехам своих любимцев[621].

Сытный, хотя и «реакционный» Белград привлекал многих артистов.

Так, здесь можно назвать Н. О. Массалитинова, приехавшего на гастроли из Болгарии.

Николай Осипович в 1925 г. и в 1935 г. ставил спектакли в Народном театре в Белграде. В частности, зрители видели «Преступление и наказание» в инсценировке П. Краснопольского, «Авантюристы у дверей» М. Беговича. Помогал Массалитинов и советами. Касаясь постановки пьесы Л. Костова «Големанова», Массалитинов не удержался от ироничного замечания в адрес режиссера Й. Кулунджича о том, что он и его болгарский коллега Х. Цанков «очень любят темноту на сцене – и не видно и не слышно»[622]. Этот древний прием «таинственного мрака» жив и неплохо «смотрится»! Замечу, что после революции и всего, что случилось потом, работа над творением Достоевского значила для режиссера «обновление души. «После этого спектакля, – отмечал Массалитинов, – нельзя пойти в ресторан и там сидеть, так как спектакль заставляет размышлять».[623]

Николай Осипович был идеалист.

Да и сам театр далеко не всегда являл собой «сборище» единомышленников. Достаточно вспомнить судьбу детища Черепова, когда в марте 1936 г., вследствие неурядиц, большое количество артистов покинуло театр. И, как я уже писал выше, по инициативе Александра Белича и Евгения Жукова, и югославско-русского попечительского комитета во главе с Б. Нушичем в мае было принято решение слить его театр с театром Ракитиной. Руководителями новой труппы стали приглашенные из Парижа мхатовцы-супруги: уже упоминашаяся Вера Мильтиадовна Греч (1893 – 1974), в детстве носившая прозвище «Верка-сорванец», выпускница школы «Трех Николаев», артистов МХТ: Александрова, Подгорного и Массалитинова, и талантливейший Поликарп Арсеньевич Павлов (1885 – 1974).

Игра пошла, но как всегда с интригами, слухами, выплескивавшими на страницы газет. Позволю себе привести один сюжет, связанный с несостоявшейся историей «переселения» В. М. Греч и П. А. Павлова в Москву. Представлю вначале слово В. В. Хомицкому, который писал Н. Н. Евреинову 11 ноября 1937 г.:

«Павлов и Греч, приехав сюда из Парижа, допустили промах, не учтя местных настроений и не предвидя эффекта. Они дали в местные сербские газеты интервью о том, что в скором времени возвращаются в Москву, в лоно Художественного театра... не знаю, насколько серьезно был поставлен у них вопрос „о возвращенстве“, но упоминание об этом... очень и очень не понравилось всевозможным русским организациям в Белграде. Представителем Русского дома (в котором находится театр)... было предложено поместить в газетах опровержение, хотя бы самое краткое и мало к чему обязывающее, но они отказались, сославшись на то, что за опровержение расстреляют их родственников в России (!!). Это через 17 лет после революции и за простое сообщение, что „слухи об их возвращении не соответствуют действительности“! Такой неудачный аргумент убедил всех окончательно в их желании вернуться в Москву». Комментатор этого сюжета В. В. Иванов приводит другой толкование ситуации рижской газетой «Сегодня» (1937. № 283. 15 октября. С. 8). Итак: «Однако совершенно неожиданно некоторыми кругами эмиграции против В. М. Греч и П. А. Павлова поднят был поход. Поводом послужило интервью, данное артистами в сербской печати по прибытии в Белград. В этом интервью В. М. Греч и П. А. Павлов делились

своими впечатлениями о гастролях Художественного театра в Париже, на которых присутствовали… и о том, что получили приглашение вернуться в Москву, в Художественный театр. Несмотря на категорическое заявление артистов, что вопрос об их отъезде в СССР остается открытым, так как, кроме полученного приглашения, в этом отношении никаких шагов не предпринималось, — в Белграде досужие беженские политиканы протестуют против выступления „возвращенцев“ в Русском доме, носящим имя Николая II… вся история с „возвращенством“ В. М. Греч и П. А. Павлова, как удалось проверить, действительно лишена всякого основания»[624]. «История» получила «счастливый» конец: актеры не вернулись в СССР и продолжали выступать на сценах Белграда. Супруги поставили в белградском Народном театре «Трех сестер» (2 ноября 1937 г.), «Вассу Железнову» (22 января 1938 г.), «Свадьбу Кречинского» (12 мая 1938 г.). Жуков организовал с их участием в зимне-весенний сезон 1937/38 г. ряд русских спектаклей, во многом повторявший репертуар Русского театра в Париже: М. А. Алданова «Линия Брунгильды» (5 декабря 1937 г.), Н. А. Тэффи «Момент судьбы» (26 декабря 1937 г.), В. В. Шкваркина «Ночной смотр» (конец апреля 1938 г.)[625].

Правда, надо сказать, что не всегда сербская критика была благоприятна для режиссерской работы Греч и Павлова. В своей рецензии, опубликованной в «Српском књижевном гласнике», Милош Савкович, отдавая должное их актерскому мастерству, писал, что в пьесе «Бесприданница» они только попытались копировать своего великого учителя Станиславского. Именно это внешнее копирование — поставленные на первый план «темп, шаблонная ритмика, гримаса», а не интонации в речи — по мнению критика, повредило как самим Греч и Павлову, так и Народному театру. Суть упреков сводилась к тому, что русские мастера не попытались творчески развить мысли Станиславского, считая его школу чем-то законченным, не требующем дальнейшего движения[626].

Не все шло гладко и при постановке для русских зрителей пьес отечественных классиков — Островского, Чехова, Горького. Скандал разразился в связи с постановкой советской комедии «Даешь невесту» (авторы — И. Ильф, Е. Петров, В. Катаев) в Русском доме имени царя-мученика Николая II. Монархисты попытались воспрепятствовать появлению советской пьесы и даже до-

бились вначале от члена Государственной комиссии по делам русских беженцев Е. Ковалевского запрещения спектакля. Но после показа спектакля Александру Беличу и заместителю председателя Югославско-Русского комитета Велько Петровичу запрещение было снято, как неоправданно наложенное, а сама пьеса охарактеризована как «чисто художественное» произведение. Правда, после премьеры «Новое время» и «Русский голос» в своих статьях посчитали постановку этого спектакля и других советских пьес оскорблением памяти Николая II, самого Русского дома[627].

Нормальной работе театра мешали дрязги людей, «имевших собственную точку зрения» на прошедшее, настоящее и будущее: недаром по числу руководителей различного порядка Белград первенствовал в русской эмиграции. Были и другие препоны. Были допущены ошибки в финансовых расчетах: Жуков платил профессиональным актерам от 500 до 2 000 динаров за представление, хотя при полном зале (450 мест) сбор составлял всего 12 000 динаров. Денег не хватало. Калькуляция Жукова оказалась нереальной. В создавшейся кризисной ситуации директор театра посчитал за лучшее подать в конце сезона в отставку[628].

В театре снова воцарилась атмосфера привычной «смуты», не отставала и пресса, поднявшая шум. В такой ситуации старое руководство было смещено. Новым управителем на сезон 1937/38 г. стал приглашенный из Каира бывший жандармский полковник В. А. Стрекаловский, имевший опыт руководства тамошним театром. Однако, как заключает Арсеньев, возлагавшиеся на него надежды не оправдались[629]. Стрекаловский начал смело: пьесы советских авторов были сняты, была сделана ставка на дореволюционные драмы, как «Враги» Арцыбашева, «У белого камня» Урванцова. Более того, были открыты настежь двери оперетте во главе с Комаровской. Заглавные партии вместе с ней пела еще одна русская звезда — Татьяна Хитрина[630].

Но вскоре полковник уехал назад[631]. Возможно, причины можно искать в том, что он либо «не справился» с актерами, либо его не приняли белградские театралы.

Актерская среда снова начала бурлить. К постановке пьес стали привлекаться другие режиссеры, в том числе старые, как Черепов, Греч и Павлов, хотя последние привлекались все реже, уже по той причине, что были заняты постановкой пьес в столичном Народном театре[632]. В Белграде Вера Греч не только играла, стави-

ла спектакли, но и преподавала в актерской школе. Одна из ее воспитанниц, русская по матери, Капитолина Ерич, которую Вера Мильтиадовна учила импровизации, стала известной актрисой, отдавшей много лет сцене Югославского драматического театра[633].

Что же касается Черепова, то он также был редким гостем на сцене[634].

Но спектакли шли, и это было главное. Не менее 200 пьес было поставлено на сцене Русского дома[635]. Не все они, конечно, они отличались режиссерским талантом и мастерством исполнения. Урон ей был нанесен и отъездом Ведринской в сезоне 1938/39 г. в Ригу. Сам театр, оставшийся без постоянного руководителя и перешедший «под надзор» Союза русских артистов во главе с Татьяной Яблоковой, постепенно терял былую славу. Премьеры бывали все реже, а интерес публики все меньше. Последнее представление было назначено на 5 апреля 1941 г., т. е. накануне бомбардировки Белграда немецкой авиацией. Но билеты так и остались нераспроданными, вследствие напряженности самой ситуации, и спектакль был отменен[636].

Но до этого времени было еще сравнительно далеко... И артисты работали... Своего режиссера не было у труппы, поэтому постановщиками выступали сами артисты — Т. Н. Яблокова и А. Ф. Заярный, В. В. Хомицкий, К. Н. Томин, В. П. Загороднюк, Ю. Н. Офросимов и, конечно, В. М. Греч с П. А. Павловым[637].

На излете 1930-х гг. в Русском доме, судя по изысканиям Арсеньева, можно было увидеть спектакли из сокровищницы отечественной драматургии, современные пьесы, в том числе русских парижан — Марка Александровича Алданова, «кормилицы» актеров Надежды Александровны Тэффи, Семена Соломоновича Юшкевича, Нины Николаевны Берберовой, Владимира Сирина, белградских аматеров-литераторов, например, Софии Топор-Рабчинской («Гордиев узел»), Николая Зотиковича Кадесникова («Талисман», «Серые птицы»), Александры Жернаковой-Николаевой («Невольники луны»), Веры Орловой-Павлович («Генеральша Матрена»).

Незадолго до установления дипломатических отношений между Королевством Югославии и Союзом ССР труппа Яблоковой весной 1940 г. поставила в Русском доме, пьесы из столичной жизни белградцев — фантастическую комедию «Первый поезд Бел-

град– Москва», «Внимание, господа, я творю» и др., но их авторы остались неизвестными[638].

Были и сборные спектакли: В. А. Греч и П. А. Павлов поставили 23 февраля 1941 г. свой «Вишневый сад». Заглавные роли играли: Ракитин (Гаев), Ракитина (Раневская), Павлов (Фирс)[639].

«В апреле 1941 г., – вспоминал О. П. Миклашевский, – разразилась гроза: немецкие части перешли югословенскую границу. Началась война. Вскоре после оккупации Белграда немцами было получено распоряжение немецких властей о прекращении деятельности театра. Однако не было сказано о ликвидации и роспуске труппы, что давало хоть слабую надежду на будущее. Подавленное настроение царило среди актеров... После долгих и трудных переговоров с оккупационным командованием удалось получить разрешение на постановку спектаклей, но в более ограниченном количестве. Тем не менее, театральная машина заработала. Не буду описывать все трудности и перемены, начиная с некоторого изменения названия („Театр русских сценических деятелей“) и переноса начала спектаклей на 4 часа дня (ввиду комендантского часа). Так наша работа продолжалась еще три с половиной года, в течение которых я оставался единственным режиссером. Состав исполнителей был несколько изменен (появились новые молодые таланты), но театр неуклонно соблюдал традиции и принципы, установленные А. Ф. Череповым»[640].

На сцене Русского дома пошли собиравшие полный зал пьесы из классического репертуара – Островский, Чехов, Сухово-Кобылин, Гнедич, Мясницкий, Арцыбашев, Шпажинский и пр. Ставились и незатейливые «вещицы»: 24 мая 1942 г. был сыгран водевиль В. Крылова «Общество поощрения скуки», 22 августа – фарс В. Мюлле «Княгиня Капучидзе»[641].

Последними пьесами, поставленными труппой Миклашевского к тому времени, когда поражение Берлина становилось очевидным, были комедии «Веселый месяц май» Л. Иванова (20 августа 1944 г.) и И. Мясницкого «Сыщик», поставленная в пользу Объединения семейств чинов Русского охранного корпуса (3 сентября 1944 г.)[642]. Напомню, что на медали «За освобождение Белграда» значится дата 20 октября 1944 г..

В военные годы в стране работал и «Веселый бункер», театр отдела пропаганды Русского охранного корпуса, солдаты которого воевали с партизанами Тито, охраняли железные дороги, за-

щищали сербов от хорватских отрядов, так называемых усташей. 16 октября 1943 г. он первый раз выступил в Русском доме. Посещал с концертами самые заброшенные гарнизоны[643]. На Святки артисты устраивали елки с концертами. В репертуаре артистов были одноактные оперетты, скетчи, комедии, лубки, балет, сольные номера[644].

Это был экскурс в театральный мир Сербии, где на русское имя шел зритель, веривший, что русское искусство позволит ему как минимум отдохнуть, как максимум – сделаться лучше, очистить свою душу...

И еще небольшое добавление: с 1918 по 1941 г. только на сцене столичного Народного театра было поставлено 32 русских/советских пьес (от Достоевского до Булгакова), выдержавших 255 представлений, которые посмотрели по подсчетам сербского исследователя Б. Стойковича около 120 тысяч человек[645].

После войны при новой, народной, власти там ставились спектакли по произведениям советских писателей, например, А. Корнейчука, А. Фадеева, К. Симонова, Л. Леонова, А. Арбузова[646]. И не только в столице, но и на подмостках других театров. Впрочем, русская пьеса всегда и везде пользовалась вниманием режиссеров, актеров и зрителей. И сейчас, бывая в Белграде, я вижу знакомые названия и имена на театральных афишах. Значит, русская пьеса живет.

О русских на сценах Загреба, Любляны, Сараево, Скопле, Сплита придется говорить меньше. Немного я уже сказал о русских, например, на сценах Македонии и Боснии с Герцеговиной. К этому добавлю, что и соотечественников, например, в той же Словении жило немного, с профессиональными актерами и актрисами было плохо: многих «забрал» Белград. Да и не со всеми складывались отношения.

Ярчайший пример: «случай» Георгия (Юрия) Эрастовича Озаровского (1854, С.-Петербург – 17.04.1922, Париж). По настойчивой просьбе главы администрации, влиятельных представителей хорватской общественности и, самое главное, благодаря желанию самой труппы, он был в 1919–1920 гг. педагогом, актером (известны его роли Хлестакова и «недоросля» Митрофанушки), и художественным руководителем Хорватского народного театра в Загребе. Однако авторитет оплачивался плохо: получал гораздо меньше обещанного. Озаровский поставил такие

спектакли, как «Ревизор», «Женитьбу», «Недоросль» с минимумом декораций. Судя по письму директору театра, условия, в которых работал Георгий Эрастович, были настолько отвратительны, что он грозил отставкой, если положение не изменится. Зная о его отъезде в Париж, где он открыл актерскую школу, соглашения не получилось[647]. Т. В. Пушкадия-Рыбкина пишет о том, что после провала постановки пьесы Шелдона «Роман» он 17 февраля 1920 г. был назначен художественным руководителем театра, а 18 марта подал в отставку[648]. Здесь еще много неясного с назначением Озаровского, что предстоит выяснить другим исследователям.

Само возникновение самодеятельного русского театра в Загребе было делом времени. В 1928 г. в Обществе русских юристов возникла тривиальная и, я даже бы сказал, несколько запоздалая мысль о создании у себя, по примеру других русских обществ, рассеянных по просторам Королевства, драматической секции. Возможно, ее организация была связана и с желанием доказать своим соотечественникам, жившим в столичном Белграде, что Загреб не хуже.

А пока Загреб был лишь очередной остановкой русских артистов в их гастрольных поездках. Не миновал столицу Хорватии и МХТ. Его приезд в 1922 г. во главе со К. С. Станиславским стал настоящим праздником для театралов, уже наслышанных о несравненном искусстве этой русской труппы. Константин Сергеевич представил зрителям пять спектаклей, в том числе «Царь Федор Иоаннович». «Публика, – вспоминал К. М. Григоров, участвовавший в этих спектаклях как статист, – принимала артистов очень тепло, и таких бурных оваций мне еще не приходилось видеть. Сцена была буквально сплошь покрыта густым ковром из букетов»[649]. Потом последовали приезды и других мастеров сцены. И должно было пройти почти десять лет, прежде чем дело с организацией своего театра сдвинулось с места. Нужен был лидер, и он нашелся.

Художественным руководителем небольшой любительской труппы стал необыкновенно разносторонний человек Николай Иванович Федоров (21.01.1892, Одесса – 22.03.1980, Буэнос-Айрес), юрист, журналист, публицист, переводчик, театровед. С 1912 г. он много печатался в прессе на театральные темы. Во время первой мировой войны Николай закончил артиллерийское

учебное заведение в Одессе. С 1918 г. Федоров служил в Добровольческой армии. С 1921 г. Николай Иванович обосновался в Загребе, работал чиновником, потом занялся писательским ремеслом, вернулся к журналистике. Писал он, как и раньше, о театральном и литературном мирах русских беженцев и приютившей его страны («Jugoslovenska njiva», «Kritika», «Nova Evropa», «Hrvatska revija», «Omladina», «Hrvatska smotra», «Hrvatska pozornica», «Spremnost» и др.). В соавторстве с Т. Строцци Федоров переработал для сцены «Идиота» и «Господ Головлевых», перевел на хорватский язык ряд пьес: «Чужой ребенок» Шкваркина, «Сентиментальный день» Сургучева. Изданы его переводы на хорватский язык: «Жизнь Арсеньева» Бунина, «Золотая арка» Тэффи, «Бедная любовь Мусоргского» Лукаша, «Жизнь Тургенева» Зайцева, «Это и есть большевизм» Иванова. Напечатал он и две интересные брошюры: «Советизация эмигрантского языка» и «У церковной ограды». В 1932 г. в русском журнале «Мир и искусство», печатаемом в Париже, Николай Иванович Федоров представил обзор современной хорватской драматургии, подчеркнув ее европейскую направленность. Татьяна Витальевна Пушкадия-Рыбкина в своей книге о русских в Хорватии отметила и то, что Николай Иванович Федоров вместе с Йосипом Бадаличем составили и издали в 1939 г. в Загребе антологию «Ruska lirika od Puškina do naših dana» («Русская лирика от Пушкина до наших дней»). С 1941 до 1943 г. входил в редколлегию газеты «Хорватский народ». В 1944 г. он перебрался в Германию, откуда в 1945 г. уехал из опасной для многих Европы в мирную и безопасную Южную Америку. В 1948 г. Федоров обосновался в Буэнос-Айресе[650].

Первые несколько лет ставились классические одноактные пьесы, доступные для игры от школьника до гения. Были, конечно, и простенькие скетчи и чтение со сцены «высокой» поэзии и «низкой» прозы. В общем, начало было традиционное для любого самодеятельного театра, и на этой вечной классике, должно быть порядком позеленевшей от старости со времен школьных представлений, можно было «застрять» навечно. Но Федоров изменил бы себе, если бы остановился. Секцию он поднял на ступень выше, теперь она стала называться студией, как в Париже. Цель единомышленников Федорова не отличалась от задач театральных трупп, игравших в русском рассеянии, – напоминание о

России, ее культуре, старой и новой, знакомство русских зрителей с культурой принявшей их страны. В состав драматической студии входил около 40 человек[651]. О самих актерах известно немногое. Скажу немного о двух актрисах.

Надежда Константиновна Долуханова (в замужестве Раздорова) (26.06.1906 Вильнюс – Нью-Йорк, 1987) завершила Загребскую академию художеств, где училась мастерству у профессоров Ковачевича, Ванке, Бечича, известных хорватских художников, входила в Объединение хорватских живописцев, основанного в 1945 г. Однако, по мнению М. Медарич, больше работала в сфере сценографии, нежели играла на сцене[652].

Елена Владимировна Лукателла-Маньковская (урожд. Изместьева) (08.06.1903, Казань – ?) окончила в 1923 г. актерскую школу в Загребе. С 1924 до 1929 г. Елена Владимировна выступала на сценах Белграда, Сараево и Осиека. С 1929 по 1936 г. играла на сцене Хорватского Народного театра в Загребе. Потом артистка некоторое время играла в Цетинье и Осиеке, в 1943 г. Елена гастролировала в хорватской столице, где получила ангажемент (до конца июня 1945 г.), затем играла в Вараждине (до середины 1947 г.)[653].

И, наконец, о «тиране» сцены – режиссере Борисе Кривецком (1883, Одесса – Париж, 1941) известно совсем неприлично мало: жил в хорватской столице с 1923 г., ставил в Загребе оперы и оперетты до примерно 1925 г. После 1934 г. несколько лет работал в Новом Саде[654].

Студия располагалась в помещении Офицерского клуба на центральной улице Илица, 45, потом, в начале 1938 г., переехала в новые помещения Русского клуба (площадь короля Александра 4/11). Судя по исследованию Татьяны Витальевны Пушкадия-Рыбкиной, студия ставила пьесы начиная с сезона 1933/34 г. и завершила представления в конце сезона 1937/38 г. Хотя, по некоторым данным, она работала примерно до 1941 г. Спектакли шли в Иеронимском доме (площадь короля Томислава, 21), в Малом театре (улица Франкопанская), в доме, располагавшемся на улице Боговичевой, 7, а также по помещениям различных русских организаций[655].

О разнообразии репертуара можно судить по заявленному списку спектаклей на сезон 1937/38 г. Здесь и «Власть тьмы» Толстого, «Вишневый сад» Чехова, «Анфиса» Андреева, «Свадьба

Кречинского» Сухово-Кобылина, «Повесть о господине Сонькине» Юшкевича, «Дама из Торжка» Беляева, «Фабрика молодости» Толстого, «Миллион терзаний» Катаева, «Момент судьбы» Тэффи, «Линия Брунгильды» Алданова, «Чудесные приключения и несчастья подмастерья Хлапича» знаменитой детской писательницы, матери шестерых детей Иваны Брлич-Мажуранич, «Без третьего» Милана Беговича, драматурга и режиссера, известного в Европе и Америке, поставившего, кстати, в 1929 г. в Загребе «Санина» (по Арцыбашеву), и, наконец, «Подозрительная личность» сербской «язвы» Бранислава Нушича. Кроме постоянных членов студии в спектакли этого сезона приглашались играть: бывшая актриса драматического театра в Киеве Л. З. Маракина как постановщица и актриса, А. М. Храповицкая, Т. Яблокова, О. П. Миклашевский. Сезон открывался пьесой Тэффи, снискавшей оглушительный успех в Париже[656].

Спектакли студии не раз имели отличную прессу. Позволю себе привести три отзыва. Первый связан с чеховскими пьесами, которые были хорошо известны хорватскому зрителю еще с конца XIX в. Корреспондент загребской «Семьи» писал: «...и мы, которым русский язык труден для понимания, действительно могли наслаждаться... хорошо срежиссированной актерской игрой»[657].

Другая загребская газета «Утренняя газета» в связи с постановкой в 1935 г. «Дяди Вани» писала: «Если принять во внимание, что члены этой студии: режиссер, все актеры, статисты и технический персонал русские эмигранты, эти любители театра, не получающие за свой труд ничего, которые целый день заняты тяжелой работой, чтобы прокормить семью... тогда нужно изумляться их жертвенной любви к театру, позволяющей ставить такие отлично сыгранные спектакли»[658].

В 1936 г. известное загребское издание «Обзор» подчеркивало на своих страницах: «Эти спектакли посещают примерно 100–250 человек. На последнем представлении... было свыше 200 зрителей, среди которых было около 30 молодых хорватов, в своем большинстве студентов, которые так полюбили русскую драму, что регулярно посещают русский театр, даже если и не знают хорошо русский»[659].

И, тем не менее, работа студии клонилась к упадку. В начале сезона 1937/38 г. из нее отпочковалось Русское драматическое об-

щество во главе с Борисом Кривецким. Однако уже первая постановка нового театра «Сон любви» Косоротова получила неблагоприятный отзыв в загребской печати. На ее страницах ядовито подчеркивалось: «Небольшая группа русских театральных аматеров в Загребе позволила себе роскошь раскола рядов в той ситуации, когда все свидетельствует против такого шага. Находясь в стороне, и не входя во внутренние причины случившегося... констатируем только факт, что первый спектакль нового общества не произвел впечатления необходимости в расколе, так как не было ничего нового, программного, что бы оправдывало случившееся...». Да и сам выбор премьерной пьесы и игра оценивались весьма негативно[660].

Не могу не упомянуть, что многие русские пьесы шли в исполнении хорватских актеров на национальной сцене в Загребе. И здесь большая заслуга принадлежит Й. Бадаличу, знатоку и поклоннику русской литературы, возглавлявшего одно время драму Народного театра в хорватской столице. Зрители видели и «Миллион терзаний» Катаева, где роль Экипажева исполнял выдающийся Д. Дуйшин, и «Обрыв» Гончарова, поставленный Б. Гавеллой в сценографии В. Жедринского. Это были премьеры. Из возобновленных пьес назову «Власть тьмы» и «Братья Карамазовы» в инсценировке известного драматурга, режиссера и актера Т. Строцци. Из актеров в прессе отмечалась игра Л. Йовановича, Я. Ракуши, Х. Нучича[661].

Из русских театров, действовавших в провинциальных городах Хорватии, остановлюсь на тех, которые работали в Далмации, прежде всего в Дубровнике и Сплите. В 1920–1921 гг. в курортном Дубровнике в Русском доме была создана своя любительская труппа. Правда, она вскоре распалась, но спектакли ставились: в русских людях, желавших себя попробовать на сцене, недостатка, видимо, не было. В газете «Дубровник» от 30 ноября 1922 г. можно было прочесть следующую заметку: «Русский театр в Дубровнике. Если между русскими колонистами в нашем городе есть те, образ жизни которых не позволяет идти им навстречу, то есть и другие, их гораздо больше, тех молчаливых страдальцев, которые молча и храбро терпят свое нынешнее положение, далеко от Родины, мучаясь и работая, где придется, только чтобы выжить. Эти последние и организовали театральное сообщество и учредили, лучше сказать, создали сами, не имея искусства, некий

театр в Ревелине, чтобы как-то без попрошайничества, уважая себя и других, могли прожить.

Нужно подчеркнуть, что это нечто большее, чем сообщество дилетантов, и в театре будут ставиться произведения таких русских классиков, как Островский и др.

Насколько заслуживает всяческой похвалы этот шаг русских колонистов, настолько заслуживает внимания и поддержки со стороны горожан, уже потому, что тем самым выражается братская помощь пострадавшим братьям»[662].

Среди представлений русского театра в Ревелине «Дубровник» (5 января 1923 г.) выделил «Веру Мирцеву» Льва Урванцова и «Мысль» Леонида Андреева. Наиболее лестных оценок удостоились Надежда Павловна Макшеева и полковник Без-Корнилович. А в конце февраля того же года на радость и изумление дубровчан была дана «Женитьба» на хорватском языке. Не был обойден и русский: в середине следующего месяца на сцене зрители могли увидеть «Вишневый сад»[663]. Труппа в Дубровнике в течение двух сезонов 1921/22 г. и 1922/23 г. поставила больше 75 пьес. Среди них были: «Цепи» Сумбатова, «Осенние скрипки» Сургучева, «Мечта любви» Косоротова, «В старые годы» Шпажинского[664].

Были в Хорватии и другие мастера сцены.

Сценограф Юрий Дриженко (ок. 1912, Россия – конец 1944, Югославия), работавший в хорватском государственном театре в Банялуке, потом, в 1944 г., в Народном театре в Загребе[665].

Сценограф Вальдемар Янишевский, трудившийся в Загребе[666], творчество которого ждет своего исследователя.

Сюда добавлю имя А. Сибирякова. Он работал в Загребском театре в 1922 г., потом в Сплитском с 1923 по 1925 г., в 1928 и1929 г. в Осиекском[667].

Если говорить о каких-либо предварительных выводах, итогах, то можно сказать, что в Хорватии русский театр в основном работал на своего зрителя. На национальных сценах было мало русских мастеров, что может быть объяснено сильным театром самой Хорватии.

По сравнению с Загребом, Хорватией, о русских в Любляне, Словении, мало сведений, и практически нет монографических исследований. Возможно, объяснение этому надо искать и в том факте, что к концу 1930 гг. в столице Словении насчитывалось всего 293 русских человека[668]. Причем, в своем подавляющем

большинстве студентов университета. Была, конечно, своя любительская труппа, но о ней почти ничего не сохранилось, за исключением помощи ей упоминавшихся ранее Ведринской и Богаевского. Немногим больше сохранилось о выступлениях русских на профессиональной сцене.

Однако внимательное изучение таких скучных выпусков, как «Репертуар словенских театров» за XX век позволяет расширить наше знание. Разумеется, и до революций 1917 г. словенский зритель был знаком с русской пьесой, прежде всего с творчеством Чехова. С течением времени словенцы могли считать себя знающим русскую и советскую классику. На сценах Словении, в Словенском Народном театре в Любляне, в Академии театра, радио, кино и телевидения, в молодежном театре Любляны, в городском театре Любляны, в Словенском театре в Триесте, в театрах в Целье, в Птуе, в Новой Горице, в Копере, в Словенском Народном театре в Мариборе в XX в. ставились пьесы А. Т. Аверченко, В. Аксенова, Л. Н. Андреева, А. Н. Арбузова, М. П. Арцыбашева, А. Н. Афиногенова, В. Н. Билль-Белоцерковского, Л. Г. Биринского, А. Я. Бруштейн, Г. К. Булгакова, М. А. Булгакова, А. В. Вампилова, А. Галина, Н. В. Гоголя, М. Горького, А. С. Грибоедова, Ф. М. Достоевского, Н. Н. Евреинова, В. Заложниковой, В. В. Иванова, В. П. Катаева, В. Кунина, Л. М. Леонова, С. Я. Маршака, В. Э. Мейерхольда и Ю. М. Бонди, С. В. Михалкова, С. А. Найденова, А. Н. Островского, М. К. Павловой, К. Г. Паустовского, Е. П. Петрова, Б. Н. Путяты, А. С. Пушкина, К. М. Симонова, И. Д. Сургучева, А. В. Сухово-Кобылина, Л. Н. Толстого, К. А. Тренева, И. С. Турргенева, Д. И. Фонвизина, А. П. Чехова, Е. Л. Шварца, В. В. Шкваркина, Н. И. Шестакова, Н. Р. Эрдмана[669].

Позволю себе здесь три коротких заметки. Во-первых, словенский зритель смотрел не только «классического» Чехова и других «нотаблей» русской и советской драматургии, но и знакомился с творчеством М. К. Павловой, искусство которой было «чуждо» официальной советской Москве. Во-вторых, взлет советских пьес, написанных такими авторами, как Афиногенов, Леонов, Симонов, пришелся на первые годы после войны, когда авторитет Москвы и ее дружба с Белградом были сильны. В-третьих, на сценах словенских театров ставились сочинения, написанные эмигрантами, осевшими в югославских странах, в том числе и в Словении.

Вначале попробую рассказать о «русском следе» в истории словенского драматического театра, об актрисе, обаятельной красавице, любимице Любляны Марии Николаевне Наблоцкой (Бориславская-Наблоцкая) (1892, по данным П. В. Борисова — 1890, –1969, Любляна) и режиссере Борисе Николаевиче Путяте (ок. 1872, Москва у В. Н. Чувакова; у Н. М. Вагаповой 1871, Швейцария; по уточненным данным П. В. Борисова –Монтре, — 08. 04. 1925, Панчево), связанным с Марией Николаевной отношениями, больше, чем профессиональными.

Итак, актриса Наблоцкая. Когда Мария Николаевна ушла из жизни, точнее для нее, из своего любимого театрального мира, то проводить ее на кладбище «пришла почти вся Любляна» [670]. Это было последним признанием в любви к великой актрисе. Была ли она счастлива? На сцене, конечно. В жизни сложнее, ради театральных подмостков она оставила семью, что говорит об исключительном влечении, о страсти к этой вечной игре со зрителем, с собой, с действующими лицами, которыми живешь/играешь несколько часов, и так всю жизнь.

Она родилась в театральной семье: мать — была актрисой[671], отец — антрепренером, держал театры в Омске, Томске и Иркутске, Уфе[672]. Воспитывалась дедом, который был решительным противником того, чтобы его внучка стала актрисой. Но театр, видимо, был в крови. Уже в детстве, воображая себя актрисой, она проговаривала вымышленные ею же диалоги, что послужило поводом прозвать ее Поприщиным, который отличался тем же «даром». Таковы были ее «первые театральные шаги». Театр посещала во время летних каникул[673]. В Одессе вышла замуж семнадцати лет за К. К. Балиоза, имела двух сыновей — Якова и Ивана[674]. Через 4 года уехала в Киев, где встретила Путяту, который, видя ее талант, стал учить артистическому ремеслу. Свою первую роль она сыграла в 1916 г. на киевской сцене в пьесе Барятинского «Карьера Наблоцкого», откуда и возник ее псевдоним, ставшей фамилией. Потом ее встретила Москва, театр Корша, затем Харьков, выступления в труппе Н. Н. Синельникова[675].

«Все, что только может дать актеру театральная школа или академия, — говорила Мария Николаевна, — мне дал мой муж»[676]. Именно он тогда защитил ее игру от поправок режиссера, сказав: «Оставьте ее! Она все делает по своему... и в этом ее привлекательность»[677]. 22 августа 1922 г. Мария уехала из Тифлиса в Любляну,

куда ее звал Путята[678]. Тогда он завершал драматизацию «Идиота» и с нетерпением ждал ее приезда, чтобы вместе работать над ролью Настасьи Филипповны[679]. Приехав в Любляну 21 сентября[680], Наблоцкая в ноябре играла уже на словенском[681], которому училась у знаменитого поэта Отона Жупанчича[682].

Ее дебют был блестящим. Она произвела огромное впечатление на театралов «не только замечательной игрой, но и своей очаровательной внешностью»[683].

И хотя русский акцент у Марии Николаевны остался, но некоторым зрителям он нравился[684]. Артистка играла и не только в спектаклях русской классической драматургии, но и в пьесах национальных авторов, ради примера назову Ивана Цанкара, Мирослава Крлежу; в постановках мировой классики. Ее первым словенским режиссером был знаменитый Осип Шест[685].

Имя русской красавицы не сходило с театральных афиш. О ней писал историк словенского театра Д. Моравец, говоря, что Мария Николаевна Наблоцкая, будучи «подлинной художницей», рисуемых ею на сцене различных женских характеров, обладала даром, умением «перешагнуть ту грань, за которой актерское искусство теряет свой „репродуктивный“ характер и становится самостоятельным творчеством»[686]. В театре ее любили, особенно женская часть труппы, за теплоту в общении, любовь к ближнему[687]. Судя по воспоминаниям П. В. Борисова, Наблоцкая играла и в нескольких словенских фильмах[688]. Так, в 1953 г. снялась в фильме «Выскочки»[689]. Добавлю, что глуховатой Наблоцкой приходить играть на сцене без суфлера, что заставляло ее заучивать роли[690]. Летом 1947 г. на праздновании театральной Любляной 25-летия сценической деятельности на словенской сцене на нее обрушился шквал поздравлений и прочувствованных, искренних слов. Так, Франце Водник назвал ее в числе трех великих артисток словенского театра, вместе с Марией Верой и Шаричевой. Певец Юлий Беттето писал: что она им представила настоящего человека без мудрствований[691]. Знаменитый словенский поэт Отон Жупанчич в своем письме, вспоминая ее роли Настасьи Филипповны, шекспировской Беатриче, подчеркивал, что в представленных ею на сцене ликах она открыла также и тайну женственности, человечности и светлого, теплого искусства[692]. В 1949 г. была награждена орденом труда 2-й степени[693]. За одиннадцать послевоенных сезо-

нов, начиная с сезона 1945/46 г. у нее насчитали 479 выступлений[694].

Личная жизнь у нее после ухода из жизни тяжело болевшего Путяты, казалось, складывалась хорошо. Она вышла замуж за молоденького студента и была счастлива, пока он не погиб в автокатастрофе. Потерю она глубоко переживала, пыталась забыться...[695]. Время вылечило, помогла и любимая работа. Закончила свои выступления в 1950-х гг., играя в пьесе Жана Жироду «Безумная из Шайо».

Теперь о Борисе Николаевиче Путяте, который, получив военное, потом юридическое образование, предпочел солидной карьере адвоката актерство, играя в различных театрах.

По Москве говорили, что он сменил профессию из-за любви к красивой актрисе[696].

В 1920 г. из Севастополя через Царьград Путята эмигрировал в Королевство СХС и обосновался в Любляне. По сведениям Н. М. Вагаповой, он перед своим приездом в Любляну был в труппе актеров Малого театра, игравшей в Европе под руководством Михаила Муратова[697]. П. В. Борисов добавляет, что до прибытия в словенскую столицу Путята выступал в качестве режиссера и артиста на сценах многих театрах Королевства[698]. Люблянским театралам он запомнился не только как блестящий актер, игравший главные роли в спектаклях русской классики, национальных авторов, мировой драматургии, но и в должности режиссера, воспитателя. Вагапова пишет, что в 1930-х гг. писатель Юш Козак утверждал, что Борис Николаевич «распахнул нашему театру окно в большой мир»[699]. Такого же мнения придерживается П. В. Борисов, который пишет, что Путята «на развитие люблян [ского] драматического театра оказал большое влияние, режиссировал также классическую и модерную комедию. Помог художественному развитию и воспитанию люблян.[ского] драматического театра. Драматизировал Достоевского романы „Идиот“ и „Село Степанчиково“, а также „Анну Каренину“ Толстого»[700]. Жупанчич писал о Путяте «как о словенском режиссере и словенском актере»[701].

Еще одно мнение о Путяте, теперь словенского поэта и драматурга Павла Голия: «Это мастер искусства по милости Божией знает, как совершенно слиться с играемой им ролью» мастер, владеющий исключительно богатыми пластикой, дикцией, вокалом[702].

Но не всегда русское имя означало аншлаг. Так, на люблянском театральном горизонте в начале 1920-х гг. «промелькнула» труппа под руководством М. Муратова. Ее история еще не вполне прояснена. Актеры открыли свои выступления в 1920 г. русской драмой «Анфиса» Л. Н. Андреева (2 сентября), потом последовали «Пигмалион» Б. Шоу (25 сентября), «Женитьба Фигаро» Ж. Бомарше (27 октября) и др. Почти вся труппа была принята в Народный театр. Однако словенские артисты, выступавшие за «словенскость» драмы, воспротивились и 1 ноября начали забастовку, которая длилась 12 дней и была прекращена после вмешательства функционеров из Белграда. Против забастовки выступил Путята, не признававший «забастовки в искусстве». Для него она выглядела «некультурной и неколлегиальной» По его мнению, словенскому театру недоставало особенно «техники коллективного творчества», поэтому труппа Муратова, писал он, «на очень скромных условиях» приняла предложенный ей ангажемент, хотя намеревалась ехать в Прагу. Труппа, подчеркивал Путята, желала привнести в молодой словенский театр 200-летнюю культуру русского театрального творчества[703]. Тем не менее, актерского союза не получилось, и русские комедианты вскоре покинули сцену Любляны.

О «русском следе» в Боснии и Герцеговине мне известно мало. О нем можно говорить в связи с творчеством Мансветовой. Но о ней уже сказано выше. Могу только еще назвать одно имя: Мария Жегалова, до революции игравшая в одном из драматических театров Петербурга. В 1920-х гг. в Сараево она выделялась своей игрой. Сохранились сведения, что она с большим успехом гастролировала в Белграде в роли Катерины в «Грозе» Островского и в роли Катюши Масловой в «Воскресении» Толстого. Однако свою актерскую жизнь она по прошествии нескольких лет она оставила, предпочтя тихое семейное бытие[704].

Тут же добавлю, что есть кроме «оседлых артистов» и «артисты – перелетные птицы», которых трудно связывать с каким-либо театром: они всюду. Так, к «перелетным птицам» можно отнести Ирину Петровну Астрову (23.12.1909, Владивосток – 1958, Шибеник). Вначале молодая актриса выступала в Белградской оперетте (1929 г.), потом были «путешествующие» труппы по городам и весям Королевства, сцены в Новом Саде, Сараево, Скопле, Банялуке, Задаре, Риеке, Осиеке, Цетинье и других городах.

где-то задерживалась надолго. Так, в Сараево она играла три сезона (1932–1934 гг.), выступая в легких жанрах –оперетте, комедии. Ирина Астрова участвовала в постановках авторов национальных пьес. С 15 февраля 1941 г. обосновалась в Загребе. С мая 1944 г. стала играть в театральной труппе X корпуса Народно-освободительной армии Югославии[705]. Назову и Лидию Мансветову, которая после Белграда выступала с 1921 по 1923 г. на сцене Народного театра в столице Хорватии и одновременно преподавала в Загребской государственной школе актера[706], потом многие годы отдала сараевской сцене.

Собственно говоря, почти везде, где жил русский человек, он стремился организовать театр. В патриархальном Призрене, а потом в курортной Врньачкой Банье жил преподаватель Закона Божьего Иван Семенович Чернявский, завзятый театрал еще с «российских времен». В «сербском времени» он ставил в основном пьесы знаменитостей Б. Станковича и Б. Нушича. Любовь к театру делала его мастером на все руки: он и сценограф, и костюмер, и даже резчик масок! Дело в том, что призренские нравы были довольно суровые, и девушки не могли играть на сцене, поэтому их роли исполняли мужчины в масках. Просто «театр Кабуки» на Балканах! Театральная деятельность Чернявского была отмечена многочисленными наградами. В Врньачкой Банье он ставил такие спектакли, как «Лес», «Машенька», «Юбилей». Не были забыты и сербские пьесы: «Коштана», «Каплар Милоје», «Слуга Ернеј и његово право» и др.

Сам Чернявский составил список ста спектаклей, в которых он выступал режиссером. Он оставил о себе хорошие воспоминания, как учитель, режиссер, художник[707]. И таких любителей сцены, отдававших все свободное время театру, было немало.

Свою немаловажную роль в театральной жизни играли русские клубы. Так, «Русский клуб», основанный в Суботице в 1927 г., вмещал в себя театр, библиотеку, читальню и столовую. Были поставлены вечные «Три сестры», неизменное «Горе от ума» и другие пьесы. В планах был классический «Лес». С успехом русские устраивали литературные вечера памяти Чехова, Тургенева, Некрасова, Надсона и других отечественных «учителей» и «утешителей». Для развлечений ставили кабаре. Шли пьесы и на сербском языке специально для сербской публики. За 1929 г. силами этой самодеятельной труппы (52 человека) было поставлено и организовано свыше 20 спектаклей и вечеров[708].

Если говорить о русских артистах и режиссерах после 1944 г., то позволю себе здесь вначале остановиться на героической личности выпускника юридического факультета Загребского университета адвокате Алексее Кузьмиче Белоусове (25.03.1895, Таганрог – 22.11.1975, Самобор). В годы войны он сражался в армии Тито, был на Сремском фронте. Осенью 1945 г. Алексей Кузьмич стал отцом-основателем любительского театра в своей Вировитице. В 1948 г. его театр получил статус профессионального, т. е. государственного. Сама судьба не жаловала Белоусова, в 1946 г. у него было отнято право на адвокатскую деятельность. В 1947 г. он, как и многие другие русские, утратил право на югославское гражданство. Только в 1949 г. было отменено распоряжение о депортации и возвращено право на занятия адвокатурой. В 1970 г. в связи с двадцатипятилетием работы театра и семидесятилетием со дня рождения он поставил на сцене родного театра второй раз «Дядю Ваню»[709]. На таких людях и держится русский театр, русское имя, русское искусство.

Летом 2009 г. хранитель Музея театрального искусства Сербии Мирьяна Одавич подарила мне свою талантливо написанную книгу о замечательной актрисе Татьяне Львовне Лукьяновой (06.11.1923, Белград – 18.08.2003, Белград). Так в мою книгу вошла та, которая утверждала:.«...Театр не только моя профессия, но и мое хобби. И если бы я не была актрисой, то была бы зрительницей – преданной, постоянной». «Для меня театр это жизнь, это чудо, квинтэссенция жизни, так как на сцене играете самые различные судьбы и все это за два часа. Это чудо, которое меня связывает с театром, и когда я перестану играть, то вероятно перестану и жить». «Каждая новая роль для меня это полностью «табула раза». После прочитанного текста, у меня ощущения того, что я никогда до этого ничего не делала. Думаю, что это правильный и единственный подход к подготовке роли». «Всегда говорила, что меня интересует только труд и это не пустая фраза. Награды приходят и уходят, единственная ценность – это работа, которую любишь»[710].

По матери Татьяна, «легенда белградского и сербского театрального мира» была сербкой, по отцу русской. Она так говорила о себе: «От матери я унаследовала Сербию, Россия мое отечество, но Сербия моя родина»[711].

Ее мама Варвара происходила из семьи Седелиновичей, предки которой жили раньше в Словакии. Отец – Лев Михайлович,

получивший имя в честь Льва Толстого, родился в Туле. На четвертом году жизни, его, оставшегося без родителей, взяла к себе тетка Наталья (в замужестве графиня Толстая), увезшая мальчика в Москву. Там он учился и, судя по тому, что статистом участвовал в представлениях Большого театра, был влюблен в сцену. Но революция и гражданская война изменили и его судьбу. Врангелевским офицером он покинул родину и обосновался в Королевстве СХС, где встретил свою будущую жену. Свою любимую дочку он воспитывал в русском духе, учил русскому языку, декламации, делал театральные куклы и марионетки, читал русские сказки, пел песни и оперные арии, рассказывал о России и дедушке Михаиле Лукьянове, участнике сербско-турецкой войны 1876 г., награжденном орденом за храбрость. Именно отец записал дочку в русскую начальную школу, а потом в Русско-сербскую женскую гимназию, которая находилась в Русском Доме имени царя-мученика Николая II. С раннего детства ее водили на концерты и спектакли. В шесть лет она стала ходить в балетную школу к Вере Чалеевой-Гортынской. Ее выступления на сцене были замечены критикой, многие предрекали Татьяне блестящее будущее. Лукьянова сама говорила, что балет был ее первой любовью. Но в переходном возрасте из-за проблем с сердцем врачи запретили ей танцевать. Утешение Татьяна попробовала найти в декламации. В 1942 г., услышавший ее выступление знаменитый оперный певец Георгий Юренев, отвел ее к Вере Греч, дававшей уроки актерского мастерства. С этого времени и началось вхождение Татьяны Лукьяновой в мир театра. После окончания войны она продолжила обучение у таких мастеров, как Раша Плаович, Мата Милошевич, Страхинья Петрович, Сретен Марич, Милан Богданович. Уже за время учебы она стала выступать в Народном театре, набирая на практике необходимый опыт. В 1947 г. Татьяна вошла в труппу Белградского драматического театра, в котором сыграла свыше сотни ролей[712]. Среди них были и Анна Павловна из пьесы Александра Островского «Доходное место», госпожа Форсайт в драме Артура Миллера «Смерть коммивояжера», Рут в комедии Нормана Красна «Дорогая Рут», Адель в пьесе Федерико Гарсиа Лорки «Дом Бернардо Альбы». Одной из самых дорогих ролей стала роль Лоры Уингфилд в «Стеклянном зверинце» Теннеси Уильямса. Ее изумительное вживание в мир девушки инвалида было отмечено критикой, давшей высочайшую оценку игре Татьяны Лукьяновой. В

1955 г., когда Татьяне было чуть больше тридцати, она сыграла роль восьмидесятилетней Ребекки Нурс в пьесе Артура Миллера «Суровое испытание». Согласившись на эту роль, она плакала, идя к дому. И, тем не менее, начала готовиться, приглядываясь к пожилым женщинам на улицах, запоминая их походку, движения, разговор. В итоге за эту эпизодическую роль получила лестные отзывы. В одном из них указывалось, что, хотя спектакль и слабоват, но необходимо отметить Татьяну Лукьянову, которая в роли Ребекки сумела показать приверженность истине просто, без фальши, по-человечески. Потом была игра в Современном театре, возникшем в начале 1960-х гг. на базе слияния Белградского драматического театра и театра Белградской комедии. Из двадцати ролей, сыгранных на новой сцене, остановлюсь на двух – роли слепой старухи Марфы Касьяновой в драме Леонида Леонова «Метель» и роли Раневской в «Вишневом саде» Антона Чехова. О ее игре в первом спектакле критика писала, что актриса сумела лицу слепой героини вдохнуть множество эмоций и показала своей игрой, что Марфа только внутренней силой побеждает не только свои чувства, но и среду, в которой находится. Весьма благосклонно оценила исполнение актрисой и роли Раневской. Театральный критик Петр Волк, подчеркивая всю сложность характера владелицы вишневого сада, писал, что в интерпретации Тани Лукьяновой ее героиня полна искренности, очарования, трепетания и простоты, т. е. в ней было то, что придавало ее игре смысл и поднимало над остальными персонажами пьес. В середине 1970-х гг. «несчастный брак» двух театров был расторгнут. Тогда актриса вновь заиграла в Белградском драматическом театре в таких спектаклях, как «Гарольд и Мод» Колина Хиггинса (поэтичная Мод), «Сокровище Берты» Андрея Хинга (Берта), «Самоубийца» Николая Эрдмана (Серафима Ильинишна), «Счастливые дни» Самуэля Беккета (Винни). В 77 лет Татьяна Лукьянова изумительно сыграла специально для нее написанную роль Мака Леле в драме Лильаны Лашич «Дом с окном». Эта элегия о нашем времени и семье, с судьбой, похожей на многие другие, была сыграна 22 мая 2000 года. Александр Джуричич писал тогда, что Татьяна Лукьянова в главной роли сыграла женщину, живущую в прошлом, не желающую сталкиваться с настоящим и отказывающейся выйти из дома, так как внешний мир для нее не существует. Страшное разочарование и бесконечные словесные перепалки со

снохой в то же время не мешают ей проявлять заботу о семье. Ее материнский инстинкт заставляет ее отчаянно бороться за мир семейной жизнь, которого нет, остались только оборванные картинки воспоминаний и страх за внуков, которые выбирают смерть и изгнание. Игра Татьяны Лукьяновой, по мнению одного из критиков, может быть сравнима с той, которую зрители ждут от великанов мировой сцены. Последний раз актриса вышла на сцену 26 марта 2002 года. Тогда она с шармом сыграла роль служанки Луизы в салонной комедии Ноэля Кауарда «Частные жизни»[713]. Около 150 ролей сыграла Татьяна Лукьянова в театрах, кино, на радио и телевидении[714]. Ее талант отмечен почти двумя десятками наград и премий, среди которых и орден за заслуги перед народом с серебряной звездой. И еще небольшое добавление: после ухода актрисы из жизни Белградский драматический театр учредил как знак признательности своей «иконе» ежегодную награду за наилучшую роль, названную «Гран-при Татьяна Лукьянова»[715].

Вот, пожалуй, и все, что я пока раскопал в старом, но не устаревающем, времени о театре и его делателях.

Русский театр учил молодежь любить свою Родину, ее язык, историю.

Русский артистический мир прочно вошел и в историю национальных театров.

Русские актрисы и актеры, режиссеры и сценографы оставили после себя память, которая не только является прошлым, но может прорываться в будущее.

Игра на ресторанных подмостках

«Жила тихо, мирно старая Сербия. Через каждые два-три шага полусонная кафана, с «црной кавой», »чевапчичами«, городскими слухами, «новинами» и, как необязательная дань эстетике, цыганский оркестрик. Ночь начиналась в 9 часов вечера, утро в 6 часов утра. Но стряслась великая русская, налетели русские эмигранты, и все пошло вверх дном. Белград запел, затанцевал, засиделся до поздней ночи. Всякая уважающая себя кафана считает теперь минимумом респектабельности иметь у себя сценку и на ней русские театры типа гротеск, либо на худой конец »руске балалайки«»[716].

Только в Белграде было более 10 балалаечных оркестров[717].

На первом месте будет сформированный в Нови-Саде в конце 1921 г. оркестр и хор под управлением Георгия Диодоровича Черноярова, завоевавшего за короткое время Европу и ее центр – Париж. Тогда в составе было 9 человек и 15 песенок. Первый концерт дал в местечке Темерин. В репертуаре 150 и более пьес. Был в 73 городах и местечках Королевства. Играл для короля[718]. К осени 1924 г. в нем было уже 17 человек. В угоду «нравам» играл модные танцевальные мелодии под «бесовские пляски» веселящегося Белграда[719].

Потом назову ресторан «Старая скупштина» (угол улицы Милоша Великого, 23 и улицы Масариковой) и игравшие в ней оркестры Мики Островского, исполнявшего как русские, так и сербские песни[720], и Кинашевского под управлением Ф. И. Данилова[721].

В 1923–1924 гг. в ресторане «Загреб» (улица Дечанская, № 5), и «Позоришном бифе» (Театральном кафе) выступал одно время созданный еще в Константинополе русский оркестр «Балалайка» под управлением М. С. Собченко при участии солиста виртуоза Д. И. Турова и баритона А. А. Орлова. В репертуаре оркестра насчитывалось до 100 пьес, например, из опер «Аскольдова могила», «Пиковая дама», «Травиата», «Кармен», «Тоска», «Сказки Гофмана», интермеццо из «Сельской чести» Масканьи, произведения Чайковского, Глинки, Шуберта, Грига и др. Есть мелодии из сербских композиторов, русские и сербские народные песни, русские и цыганские романсы, русское и сербское попурри. Традиционными были «Калинка», «Вниз, по матушке, по Волге», «Кудеяр». В

хоре пел сподвижник В. В. Андреева А. С. Шевелев. Солисты: первый тенор — Севрюгин, второй тенор — Турок, Бартош — бас[722].

В ресторане «Великобритания» (улица Пуанкаре, № 13) играл великорусский оркестр балалаечников «Баян» под управлением Шаповаленко при участии солистов О. Н. Григорьевой и В. Д. Шумского[723].

В сербском ресторане «Врачарска касина» (улица Негушева, № 25) под русские закуски, русскую водку и сербские блюда играл русский оркестр балалаечников в составе 16 человек под управлением А. Н. Кузьменко при участии солистов баритона Е. С. Габаева, исполнительницы цыганских романсов О. Н. Григорьевой. Репертуар — мелодии из «Князя Игоря», «Кармен», «Пиковой дамы», «Травиаты» и др. Много русских и сербских песен. Современники отмечали тенор Андреева, баритон Габаева, а также голоса Галилея, Орлова и Янушевского[724].

В Топчидерском ресторане в парке выступал оркестр балалаечников Квятковского с участием исполнительницы цыганских песен Н. Г. Вишняковой — «Раз пошел...», «Лапти мои», «Соса-Гриша» и др.[725]

В ресторане «Империя» (Кральев трг) с 1 сентября 1926 г. играл перешедший туда из Топчидерского ресторана оркестр «Яр» под управлением В. В. Добровольского. В парке же стал выступать оркестр П. И. Недзельницкого при участии солистов Е. Г. Ивановой и Н. В. Лебедева[726].

В ресторане и пивной «Задруга» на Славии ежедневно можно было слышать русский оркестр и хор под управлением Квятковского[727].

«Весьма знаменательно, — писал театральный обозреватель «Нового Времени» К. Шумлевич, — что не только русские, но, можно сказать, даже главным образом, сербы слушают балалаечников с неослабным вниманием и „требуют тишины“. Русские песни „Волга-Волга“, „Кудеяр“ и другие, в особенности меланхолические, пользуются у сербов неизменным, огромным успехом»[728].

В ресторане отеля «Славия» выступал оркестр и хор балалаечников «Сокол» при участии артистки Марии Ласки, ее мужа Яши Яковлева и солистов Е. Габаева, В. Галилея[729]. «Большим успехом пользовался комический дуэт Цоца-Моца — актер Аркадий Тамаров и певец Орлов»[730].

Позднее, в 1927 г., там стала выступать известная когда-то по северной столице оперная певица, скрывавшаяся под громким псевдонимом графини де ла Рок, Ольга Янчевецкая. В эмиграции она сменила амплуа и завоевала публику своими романсами и песнями. В своей «исповеди» она писала: «Помню, в моем репертуаре наряду с романсами Очи черные и Прощай была любимая всеми песня Эй, шарабан... Гости нетерпеливо ожидали начала моего выступления в костюме цыганки с шалью, и как только начну по слогам распевать Ша – ра – бан, все уже поднятые бокалы с треском разлетаются на осколки по бетонному полу. И веселье продолжалось... Разбивались все бокалы, а публика, аплодируя мне, просила повторить ту самую, излюбленную ею песню. Хозяин ресторана, смеясь, мне говорил: – „Боже, госпожа Янчевецкая, фабриканты стекла должны были бы вам дать особую премию и пенсию“»[731].

Конечно, большинство русских трупп кочевало по увеселительным заведениям, владельцы которых также, имея свой интерес, меняли артистов. Поэтому сегодня они выступали в одном ресторане, через неделю или месяц – в другом, третьем. Шла своеобразная театрально-ресторанная круговерть.

Тут нельзя не вспомнить и открывшийся в ноябре 1921 г. театр товарищества русских артистов «Триолет» под управлением Лебединского (может быть, это был П. А. Лебединский, бывший артист «Кривого зеркала») вначале в Русском ресторане Завалишина (улица Пуанкаре, № 7). Репертуар балиевский: водевили, миниатюры, инсценировки и пр. В «Новом времени» отмечали изящную пьесу «Менуэт» в исполнении Н. И. Карякиной и А. М. Адриановой, Андреевой, водевиль «Репетиция» с Адриановой и Юрьевым, декламацию Карякиной по-русски и по-сербски[732]. Потом была постановка оперетты «Лекарство от девичьей тоски»[733]. С успехом выступал в «Триолете» балалаечник В. Шумаков, игра которого напоминала лучшие дни балалайки Василия Андреева, Бориса Трояновского, Виктора Абазы. Однако потом «Триолет» как-то незаметно сошел с газетных страниц и, вероятно, со сцены. Возможно, сыграла свою роль конкуренция, может быть интриги, на которые так щедр артистический мир.

Нельзя забыть и знаменитого ресторатора Марка Ивановича Гарапича, много лет управлявшего ресторанами «Стрельна» и «Мавритания» и владельца ресторана «Жан» в Москве. С 1920 г.

содержал ресторан «Москва» в Загребе. В его руки в середине 1920-х гг. перешла «Русская семья» (бывшая «Русская Лира»)[734]. По вечерам у Гарапича играл балалаечный оркестр «Яр» под управлением П. Дриджа[735], выступала примадонна осиекской оперы Е. И. Линевич[736]. Там же можно было услышать известную В. М. Андрееву с цыганскими песнями[737]. 9 июня 1926 г. в ресторане прошел прощальный бенефис А. Вертинского[738]. С ноября того же года перед вечерней публикой выступала опереточная артистка Сара Лин[739]. Ее Гарапич переманил из прогоревшего театра «Гротеск», гастролировавшего в Белграде в октябре 1926 г.

В 1927 г. у него выступали «Русский Баян» Юрий Спиридонович Морфесси с куплетистом Павлом Троицким[740]. Знаменитый певец пел в «Русской семье» более полугода (до февраля 1928 г.) и отпраздновал там 25-летие своей концертной деятельности (11 декабря 1927 г.). Он начал карьеру в Одессе в оперном «Русском театре». Дебютировал в «Фаусте» в роли Валентина. После пел в Киеве в опере Бородая и Брыкина, позднее перешел в оперетту к Семену Николаевичу Новикову, где режиссером был знаменитый Александр Эдуардович Блюменталь-Тамарин. С последним уехал в Москву в Никитский («Интернациональный») театр. Потом был Санкт-Петербург и участие в оперетте Николая Георгиевича Северского в «Екатерининском театре». Выступал в Санкт-Петербурге на сценах «Олимпии» и «Пассажа» и других подмостках. Затем пошли концерты. Объехал всю Россию. Из Питера уехал в 1918 г. Обосновался в Париже[741].

В апреле 1928 г. у Гарапича гастролировал тенор Михаил Федорович Вишневский и солистка Елизавета Григорьевна Иванова[742]. Репертуар традиционный: «Вдоль по улице метелица метет», «Москва», «Эх, была, не была», «Вдоль по Питерской». Цыганские песни: «Цыганка Маша», «Мы вышли в сад»[743].

В ресторане со знаменитым названием «Стрельна» танцевала Аня Захаренко, молодая русская балерина, сменившая кордебалет королевской оперы в Бухаресте на варьете[744].

В ресторане «Казбек» с успехом выступал талантливый музыкант, певец, артист Петр Дмитриевич Вертепов (? — 14. 05. 1985, США), музыкант, певец, артист. Родился в семье известного украинского режиссера Гайдамака. Его жена Тамара Борисовна Максимова, талантливая балерина, вспоминала, что ее будущий муж, блестяще окончивший строительный факультет Белградского

университета, так и не стал строителем, выбрав ресторанную сцену, где играл в оркестре, пел, и лихо танцевал лезгинку с кинжалами. С оркестром «Казбека» он выступал во дворце, за что все музыканты получили серебряные медали «За услугу Королевскому Дому».

Во время войны Вертепов служит в рядах Русского охранного корпуса. После была Австрия, скитания по лагерям. В 1950 г. перебрался в США. Состоя во многих воинских и общественных организациях, Петр Дмитриевич участвовал на благотворительных балах, концертах и вечеринках. Выступал с хором в фильме «Доктор Живаго»[745].

Можно назвать и еще одного известного певца – баритона Николая Михайловича Аммосова (Амосова). Днем пел в кинотеатре «Коларац» четыре раза перед сеансами, а по вечерам – в «Русской семье». Он окончил Киевскую консерваторию у профессора Цветкова. Артистической деятельностью занимался с 1920 г. Репертуар обширен: оперные арии из «Евгения Онегина», «Князя Игоря», «Хованщины». Песни «Тени минувшего», «Умчалися годы», «Очи черные», «Бывали дни веселые», «Тоска, печаль...», «Я забуду тебя очень скоро», «Бубенцы», «Статуэтка», «Благодарю» и т. д.[746]

Русское театральное искусство тесно связано и с рестораном со знаменитым названием, навевавшим воспоминания о Санкт-Петербурге, «Медведь» (улица Доситеева, № 1). В 1924 г. там играло тривиальное трио. Выступал известный С. Н. Франк[747]. С сентября на его сцене пошли представления театра «Мозаика»: «Вор» А. Т. Аверченко, «Тени прошлого и настоящего», кинофильм, «Вечерний звон», музыкальная картина, «Сатир», гротеск Н. Я. Агнивцева, «Яша, Глаша и Луна», «Ямщик, не гони лошадей» – лубки и др.[748]

В феврале 1925 г. там стал работать «Подвал артистов», открытый по инициативе артистов во главе с В. С. Севастьяновым. Они хотели устроить его наподобие знаменитого мюнхенского «Simplicissimusa», в котором за 50 лет пересидели все знаменитости искусства и сцены. К оформлению помещений были привлечены разностилевые В. И. Жедринский, А. А. Вербицкий и В. Я. Предаевич[749].

15 февраля 1925 г. появилась реклама «Подвала артистов» – «буфет, лучшая кухня, обеды, ужины, музыка, сольные выступле-

ния артистов, модные танцы»[750]. С марта шла ежедневно программа кабаре[751]. Выступал цыганский хор при участии известной Н. Г. Вишняковой[752]. В апреле на сцене игралась оперетта «Кармен»[753]. В мае — фарс «Пуговица от штанов»[754].

Тогда же там выступала труппа с модным названием «Фокс»: «Настоящие парни», одноактная пьеса Аверченко; «Любовь по прямому проводу», фарс. Танцы, куплеты, лубки. Режиссер А. А. Орлов[755]. Однако, мюнхенского «Простофили» не получилось и «Подвал артистов» к 1928 г. «провалился». Причина? Конкуренция, отсутствие необходимой сметки, «таяние» денег у эмиграции, бедность репертуара, отъезд в иные страны артистов, искавших европейской известности, а не провинциальной славы «огородных» Балкан.

По сравнению с «Подвалом артистов» более удачным оказался трактир «Самарканд» (улица Влайковича, № 5), дававший приют многим театральным группам. В ноябре 1924 г. общество балаганщиков «Ягодка» устраивало свой первый вечер в его помещении, отремонтированном в стиле старых московских трактиров. В труппу входили В. М. Андреева, М. Бологовская, В. Бологовской, А. Вербицкий, Г. Елачич, В. Жедринский, В. Нелидов, М. Оленина, Г. Троицкий, С. Франк, О. Шматкова и др.[756] Руководители труппы: Нелидов и Жедринский. Жанр — театр миниатюр, театр «Гиньоль». Доминировал балет с Мурой Бологовской, познакомившей сербов с пуантами, с Ольгой Шматковой и другими танцовщиками Королевского театра. В сопровождении импровизированного хора из профессионалов и любителей под управлением В. И. Пржевальского пела цыганские романсы В. М. Андреева. Пользовалась успехом кантата в честь «Ягодки» в исполнении «духовой капеллы» из бумажных труб. При этом Жедринский обнаружил талант и декламатора. Собравшиеся острили «В Туле Белград» (tout le Белград)[757]. В «Ягодке» выступал вездесущий Сергей Франк[758]. Потом «Ягодка» ушла и дала рекламу о своем концерте в конце февраля и в начале марта в помещении «Свободного театра» (улица Якшичева, 11). Вначале программа была обозначена как «Вечер смеха, балета и пения», потом — «Вечер балета, смеха и мимики»[759]. Состав ее был несколько сокращен, в него входили М. Бологовская, М. Оленина, О. Шматкова, В. Бологовской, Г. Троицкий, С. Андреевич, С. Браня (?), В. Севастьянов, Г. Елачич. Музыка Вл. Нелидов. Художник Жед-

ринский. У рояля Ольга Цакони[760]. Это было последнее упоминание о «Ягодке».

На месте пропавшей «Ягодки» появилась 21 декабря 1924 г. в «Самарканде» более удачная труппа «Фокс». Артисты выступали со спектаклями «Веселая мельница», «Ну, пустяки, что такое», «Без суфлера», «Улица», «Мичман Джонс», «Китайский рай», «Флирт Розенберга». До и после спектакля играл ставший непременным струнный оркестр[761].

Бешеным успехом пользовался С. Франк, выступавший под гитару с цыганскими и русскими песнями и романсами. «Новое время» писало о нем: «Голоса почти нет. Но есть школа и превосходная игра на гитаре. А, в общем, создается приятное настроение. Ведь русская и особенно цыганская песня — вся в настроении». Франк, отмечалось далее в газете, «неподражаем» в роли рассказчика рассказов И. Горбунова, Н. Лейкина, А. Аверченко. «Особенно хорошо удаются г. Франку рассказы о купеческом быте»[762].

Успехом, в частности, пользовалась и игра Сазоновой и Ольшевского в скетче Аверченко «Милая головка», Е. Евгеньев и Е. Романова в комедии «Без суфлера». Декорации делали Б. И. Дачевский (Дочевский, Дячевский) и Н. Мамонтов, потом к ним присоединился и А. В. Топорнин. Конферанс вел С. С. Страхов[763].

Его выступления в «Фоксе» были, вероятно, одной из приманок для публики. 27 декабря 1924 г. «Фоксом» были заявлены «Царство доллара», «Собачий фокстрот», Новогодняя Пасха, Русско-сербские частушки, «Женская чепуха», «хор братьев Фоксовых» и др.[764]

3 и 4 января 1925 г. «Фокс» оповещал «почтеннейшую публику» о новых миниатюрах — «В дамском белье», одноактный фарс; А. Н. Вертинский «Старички и девчонки», одноактная оперетта; «Собачий фокстрот», «Три кинто на трех ослах», лубок, злободневные куплеты, «Разбитое зеркало», одноактная комедия, сольные выступления[765].

17 января 1925 г. «Фокс» уже заявлял о постановке мозаики: «Я ничего себе не позволял», «Танго смерть», «Лебединая песнь», «Бабочки», «Экстерн Кац», «Яша, Глаша и луна», дуэт из оперетты «В волнах страстей», цыганские песни, танцы и С. Н. Франк[766].

Новый год в «Самарканде» встретили с серьезной программой, поставив Э. Ростана «Белый ужин». Декорации Топорнина

и Дачевского. Безукоризненно отыграли артисты Е. Романова и А. Баташев. В фарсах успех имели Евгеньев и Харламов, который показал себя хорошим режиссером. Цыганские романсы мило были пропеты Саликовой[767].

Пела там романсы и актриса Ксения Сибирякова, танцевала великолепная Екатерина Лорен. Особый успех выпадал, как всегда, на долю дуэта Орлова с Тамаровым, спевших злободневные куплеты на русском и сербском языках.

Как и все другие труппы «Фокс» «кормился» талантом Аверченко, чья «Бочка красного вина» была отыграна Орловым и Евгеньевым, а «Красивая женщина» разыграна Евгеньевым и Тамаровым[768].

В 1926 г. в Рождественской программе «Фокса» значились: «Трагедия молодого моряка», гротеск; «Так, значит, вы мне не папаша?», фарс; «Рождественские мальчики в Белграде», лубок; «Американский скетч», дуэт; цыганский хор. Заявлялись сольные выступления, характерные и классические танцы, романсы, песенки, арии, баллады, рассказы, куплеты и пр.[769]

Здесь трудно сказать, почему «Ягодка» пропала так быстро, а, по сути, ее близнец «Фокс» продержался на сцене значительно дольше. Здесь может быть выдвинуто множество объяснений: от гонорара до интриг с подбором труппы, когда талантливые исполнители были нарасхват. Что же касается программы, то она может быть обозначена и как мозаика, или дивертисмент, театр миниатюр, жанр которых «не ограничен никакими рамками, все подойдет: и маленькая драма, и водевиль, и оперетта, и рассказ в лицах, и бытовая картинка, и танцы, и кинематограф»[770].

Наряду с «Фоксом» в 1925 г. в «Самарканде» пошли спектакли «Маленького театра», представлявшего молодые артистические силы русского Белграда. Комедии, скетчи, пародии, инсценировки, лубки, оперетты – вот программа выступлений «молодых сил» со «старым набором» по субботам и воскресеньям и в предпраздничные дни[771]. Из скромного репертуара театра можно назвать оперетту-пародию С. Страхова «Кармен», музыкальную картину неистощимого Н. Агнивцева «Уроки танцев», комедию обязательного А. Аверченко «Черная и белая кость», выступления талантливого балагура С. Франка. Режиссер В. И. Щучкин, декорации Б. И. Дачевского и Н. Мамонтова[772].

Напомню, что Франк был не только ярким рассказчиком, но и неплохим актером: играл роль Хозе в «Кармен» вместе с Саликовой, исполнявшей заглавную роль[773].

Потом объявлялись «Старички и девчонки» Вертинского, «Семейная драма» и «Черная и белая кость» Аверченко, лубок «Ямщик, не гони лошадей», киносилуэты «Тени прошлого и настоящего»[774]. В феврале планировали поставить «Семейную драму» Аверченко, гротеск Агнивцева «В парке», комедию Амба «Без протекции», лубок «Ямщик, не гони лошадей», Аверченко «Женщины и воры»[775].

Но «Маленький театр» подобно своим старшим собратьям, видимо, скоро прогорел и каких-либо объявлений о выступлениях больше не было видно. Причина прогара, возможно, заключалась в приевшейся программе: фарс, гротеск, лубок, пародия и т. д. Репертуар других трупп, соединявших в своих программах балаган и классику, был более привлекателен.

Недолгая сценическая жизнь была и у открытой в июне 1926 г. русской артистической группы «Черная кошка» с ее оперетками, комедиями, фарсами, инсценировками, лубками, пением, характерными и балетными танцами[776].

В «Самарканде» время от времени устраивались и бенефисы популярных артистов, привлекавшие белградцев. Так, 1 апреля 1925 г. русская читающая публика через «Новое время» оповещалась о бенефисе (5 апреля) С. Франка. На трактирных подмостках обещалась быть поставлена комедия Ренникова «Жена из Совдепии», в главной роли Юлия Ракитина, планировались выступление артистки оперы М. Папковой, инсценировка шлягера «Ханум» — музыка и слова С. Франка. Над декорациями для «Ханум» работал Ананий Вербицкий.[777]

11 июля там был объявлен вечер лучшего русского пианиста Бориса Александровича Игнатьева, играющего произведения русских и иностранных композиторов[778].

Свои вечера-концерты устраивало в «Самарканде» и Белградское литературно-художественное общество. Так, 7 июня 1925 г. на одном из них должна была идти двухактная пьеса из советского быта «Уплотнение» Е. В. Глуховцовой (сотрудница «Нового времени», прожившая шесть лет в Советской России). В пьесе действовали начштаба еврей Гроссман, его жена, хвастающая награбленным у «буржуев», красные офицеры, бывшая горничная и

«бывшие» интеллигенты. Объявлялось участие «непременных» С. Франка — что-нибудь расскажет, М. Папковой — что-нибудь споет. Конферанс доверялся вести опытному в этом важном деле Юрию Ракитину[779].

В 1926 г. «Самарканд» перешел в новые руки, и постепенно трактирная сцена опустела. В конце 1928 г. трактир стал именоваться столовая-буфет М. И. Михайлика[780].

Нужно вспомнить и выступления театра-ревю «Стрекоза» на сцене в ресторане «Русская круна (корона. — *В. К.*)» (улица Скоплянская, № 11). В новой программе летнего сезона 1928 г. «Когда и где?» ставились такие сценки, как «Деревенская Арлекинада», «Шляпные картонки», «Али-баба», «Способы передвижения разных веков», «Паук и бабочка»[781]. В целом, как отмечалось в «Новом времени», на сцене шли «перелицовки неувядаемого Н. Агнивцева». Из недостатков — большие антракты и «тарелочный сбор среди публики». В газете с иронией подчеркивали, что эту «систему протянутой руки в ресторане... допустили в тех местах, где не берут денег за вход. Здесь же вопреки поговорке, дирекция старается содрать две шкуры: и за билет плата, да, кроме того, клади на тарелку...»[782]

У молодежи были другие возможности делать первые шаги в искусстве. Общество «Ассамблея» — любителей русского искусства всех направлений — нашло приют в ресторане «Теремок» (улица Короля Милана, № 77). На последних вечерах были поставлены отрывки из пьес В. В. Романова «Когда умирает любовь» и его же одноактная пьеса «Развод» — режиссер В. Н. Плющевский-Плющик; «Хирургия», «Рассказ г-жи N. N.» А. Чехова, пародия на «Горе от ума» С. Страхова, «Китайский рай» Н. Агнивцева (режиссер В. Щучкин)[783]. Оформляли спектакли Н. Мамонтов и А. М. Росселевич[784].

Более успешным были выступления «отцов» в калейдоскопе трупп, таких, как петербургская из 1917 г. «Би-ба-бо» под управлением супружеской четы Я. Яковлева и М. Ласки и сербо-русская «Весела кокошка» («Веселая курица») под управлением Н. Альвар и Е. Габаева. Программа в обеих группах выдержана была в стиле русских театров-миниатюр[785]. В «Би-ба-бо» в программе играли главную роль две пьески на сербском языке. Так, в шутке «Болтушка» (играли К. Сибирякова и Е. Евгеньев) муж не выносит болтовни жены и уходит из дома, а жена симулирует самоубийство. Имел

успех у публики и «Ансамбль четырех кавалеров» Яковлев, Тамаров, Орлов, Евгеньев, равно как и комические куплеты Тамарова. Можно было услышать арии и романсы в исполнении Германович[786]. В «Веселой кокошке» играли сербские артисты Мила Данулович, Данулович 2-я; из русских – баритон Габаев; пианист и композитор Веселовский; фарсовый комик Харламов и др.[787]

9 июня 1927 г. в кафане «Славия» открыла сезон новая артистическая группа «Жар-птица». Режиссером и распорядителем стал преданный миру театра В. И. Щучкин. В программе миниатюры и сольные выступления[788]. В «Жар-птице», отмечали в «Новом времени», конферанс шел на сербском языке, что сразу завоевывало симпатии местной публики, прекрасные стильные декорации и костюмы. В программе: старые номера из репертуара дореволюционных театров миниатюр; лубок «Ванька и Танька», старый «Царь Ахрамей» и скетч из жизни апашей, репертуар «Театра ужасов». Добавлю, что «Сказка о премудром Ахромее и пресветлой Евпраксии» шла в 1912 г. в петербургском «Театре Мейсонье», программа которого определялась четырьмя словами – «Юмор. Сатира. Музыка. Краски». Название было плодом нехитрых рассуждений: «Есть Рубенс, но есть и Мейсонье. Устроим театр Мейсонье, театр небольших по объему сценических вещей». Рисуя картину этой сказки, рецензент сам впадал, пишет Л. Тихвинская, в «древнерусский стиль»: «Царь Ахромей все ест да пьет <...> горы высокие индеек, баранов и пирогов, окруженные озером из вин, да ласкает царицу. А сам старый, не то что Чур-Чурилушка, добрый молодец с кудрями вихрастыми, со щеками румяными, с песней и пляской <...>. И уходит царица Евпраксия на утехи любви с Чуром, а вместо себя наряжает девку-чернавку. Но девка-чернавка тоже не хочет утех со старым королем и надевает женское платье на гусляра. И чудятся Ахромею рожи Евпраксии в трех лицах»[789].

После таких забавно-приятных картин из псевдоцарского быта шли отдельные сольные выступления. Небольшой лирический тенор, две танцовщицы, исполнившие порознь и вместе характерные танцы. И в качестве сюрприза выступление с французскими шансонетками и песенками, «уже не молодых по рождению, но вечно юных по темпераменту. Прекрасный изысканный французский язык, каким говорят, кроме некоторых французов, только русские. Красивые изящные жесты. Много интимной шалости во фразировке...»[790]

В октябре следующего, 1928 г., труппа давала представления в ресторане «Академия» на Кнез Михайловой улице. Программа составлена в стиле «Летучей мыши», «Кривого зеркала» и «Синей птицы»[791]. В первую программу входили: «Кармен наизнанку» — оперетта-пародия; «Термометр любви» — веселые сцены; серенада трех кавалеров — буффонада; «Праздник в деревне» — веселый ансамбль. Режиссеры Л. В. Леонский и В. И. Щучкин[792]. Сама программа менялась еженедельно и состояла из доброго десятка номеров. Там были и гавот балерины Федоровой, номера стильной актрисы Таракановой, выступления Боровиковской в характерных ролях, певицы Фалиери с французскими шансонетками. Декорации Голдшмита, Дачевского, Антипова.[793]. Можно упомянуть и сценку, в которой представлены три купе спального вагона — одно занято новобрачными, другое — старыми супругами, третье — веселящейся парочкой[794].

Развлекали беженцев и оперетки, в основном представленные на ресторанных подмостках. Например, в 1925 г. в бывшем Свободном театре начались спектакли опереточной труппы, организованной Бураго-Цехановской. Была поставлена на сербском языке «Жрица огня» В. Валентинова. Главную роль исполняла Вера Бураго — оперная певица, но и «хорошая лирическая примадонна». Неплохие отзывы в «Новом времени» получили Мария Ласка, Яша Яковлев, Сергей Бартенев (Бартеньев) и артист Данулович (раджа). Были отмечены декорации Трунова[795]. Можно вспомнить 1 мая 1936 г., когда в Русском доме шла оперетта В. Валентинова «В волнах страстей»[796].

19 октября 1929 г. был открыт «Theatre Intime» (ресторан «Сити» в Пассаже Югословенского банка), театр художественных миниатюр по образцу петербургских театров. Во главе труппы стояла Вера Бураго[797]. Программа состояла из 2 отделений по 4 номера в каждом. Пресса отмечала «Песнь индийского гостя» из «Садко» в исполнении Говорова и в сопровождении танцев Драгневич и Ланшевского (Ланцшевский?), мелодраматический этюд С. Страхова «Роковая маска», разыгранный Гордановой (Гардановой) и Эккерсдорфом. Не были забыты и сцена искушения из «Таис» Массне в исполнении Бураго с Ланшевским и очаровательная «Осень» Шопена в исполнении Линевич. Фурор вызвал любимец публики «Чарльстон» да вдобавок еще и «Эксцентрик». При этом костюм танцовщицы Драгневич состоял из

минимального количества «тканей», остальное добавляла сама природа; словом, как выражался куплетист Павел Троицкий, «декольте до аппендицита»[798].

Обязательным атрибутом культурной жизни русского Белграда были вечера-концерты, устраиваемые обычно по ресторанам. Так, в Русском ресторане (улица Дворская, № 5) 5 апреля 1924 г. Л. И. Попова спела арию Маргариты, Н. Г. Волевач – арию из «Травиаты», К. Томич – песню Бинички, А. А. Балабан – романс «Она хохотала». В. А. Нелидов пел тенором, баритоном, басом и меццо-сопрано. Концерт был устроен директором Королевской оперы С. Христичем для поправки материального положения одного бывшего артиста Императорских театров. Цена билета 30 динаров, т. е. бутылка смирновской в золоченой бутылке[799]. Играл оркестр Георгия Черноярова[800].

Здесь надо назвать и упоминавшиеся «субботники» литературно-художественного общества, устраиваемые с февраля 1921 г. по разным ресторанам, отелям, залам. Так, на исходе зимы в Русском ресторане «Златан лев» (улица Пуанкаре,№ 20) Юлия Ракитина читала стихи, Ольга Эрнани и В. М. Андреева выступали с цыганскими песнями, Ю. Ракитин декламировал, жестокий критик масонства Гр. Бостунич читал свои стихи, галлиполиец С. Мошин пел романсы, В. Борзов исполнял кавказские песенки. Гости также экспромтом выступали со стихами[801]. На другом «субботнике» в октябре 1922 г. играл на балалайке ее виртуоз Валериан Шумаков, выступала Анна Александровна Степовая, приехавшая из Праги, с цыганскими и русскими романсами. Тембр голоса – глубокое контральто.[802] В ее «Песнях улицы», писали в «Новом времени», звучала «вечная элегия жизни, которая близка сердцу каждого человека». Огромным успехом пользовались романсы «Подруга ль тебя разлюбила», «Продавщица фиалок»[803].

И в завершении эстрадной темы позволю предложить «избранные места» из замечательных мемуаров Ольги Янчевецкой, которую знали и любили в Югославии – королевской ли, титовской ли.

Итак: 1921 г. Эмиграция.

«Через Сплит прибыли в Трогир, где на берегу с музыкой нас встретила множество горожан, приветствовавших нас «Да здравствует матушка-Русь!», »Добро пожаловать!«» Эту сердечную встречу в этом небольшом городе-музее организовал католический священник Винко Брайевич, которого я не забуду, пока живу.

В то время как остальные беженцы были размещены в школе, меня приютила семья торговца Владе Рубиниона. Получила в свое распоряжение комнату и подружилась с Анкицей, женой этого богатого торговца, доброй душой. Желая хотя бы чем-то отплатить за гостеприимство, давала дочке Рубиниона уроки игры на рояле и французского. Вести из дома были все хуже, мать в России голодала, и я начала туда слать пакеты с едой. Чтобы заработать хотя бы немного денег наши эмигранты в Сплите тем летом 1921 года на своем собрании решили организовать театр Шишмиш (Летучая мышь – *В. К.*)...

С небольшой труппой Шишмиш побывали на многих островах, из которых мне в памяти остались: Вис, Хвар, Корчула, Комижа... Публика нас хорошо приняла, особенно на Хваре, где выступали в старинном театре, вероятно, одним из первых в Европе. Там было все запущено и покрыто пылью, а акустика ужасна... Помню, что балерины были одеты в костюмы из бумазеи, так как не было денег на шелк. Все это не было важным, главное, что наше представление понравилось жителям и гостям...

Шишмиш – миниатюрный театр, находился в Сплите... близ Бельвю. Там мы показывали комические одноактные пьесы и небольшие оперетки, в которых блистали Радомский и Павлова...

В 1924 г. уехали в Загреб. Спали в кухне на полу у родственника Юрия Азбукина. Стала петь в небольшом ресторане «Москва» на Илице, который держал наш земляк Марк Иванович Гарапич. Он и раньше, взяв богатую жену из Замоскворечья, держал известный ресторан „Яр“ со знаменитым цыганским хором и оркестром. Так и здесь, в Загребе, ресторан Марка „Москва“ был полон русских эмигрантов – офицеров, которые топили тоску по родине борщом, пирожками, водкой и балалайкой...

В 1926 г. получила ангажемент в небольшом театре Би-ба-бо, который находился на месте нынешнего Дома молодежи. Этот театрик Яши Яковлева и его жены Марии Ласки находился в составе тогдашнего ресторана Загреб и имел прекрасный сад и большую сцену. Репертуар был разнообразен: балет, куплеты, одноактные пьесы, оперетки. Это было время танго, и я первый раз пела романсы на сербскохорватском языке, а публика меня засыпала гвоздиками и розами...

В 1927 г. перешли в отель »Славия« и выступали в саду... Нас так полюбила публика, что приходила слушать, даже когда падал дождь...

Выступала в загребском ресторане „Ройял" на Илице, который никогда не забуду... Храню пулю из револьвера, который некий слушатель в этом загребском ресторане нацелил на меня... и как только я завершила пение, раздался выстрел... пулю нашли где-то за сценой...

В 1934 г. оставила драматическую сцену, так как мне, как примадонне, мало платили. Тогда мне хозяин известного бара «Казбек» Рубен Ратинов предложил ангажемент... начала петь в известном русском ресторане „Казбек", который находился напротив сегодняшнего Студенческого культурного центра. Целых три года я выступала в подвале элитного ресторана „Казбек", где гостей встречал Петр Иванович в золотом обшитой ливрее. Этого старца, когда-то бывшего судьей, родом из Киева, посетители „Казбека" весьма уважали. Симпатичный Петр Иванович, здесь, на входе, был неподкупным судьей: он решал, кого можно пустить в локал, и при этом редко ошибался. Здесь я должна подчеркнуть, что в русские рестораны того времени выходили как в церковь. В них царили мир и порядок, а пьяницы и возмутители немедленно выставлялись. У нас царила почти семейная атмосфера: не было ни скандала, ни ругани, ни драки. Самыми частыми гостями были русофилы, любители романсов и нашей музыки.... Вообще, можно сказать, что элитные рестораны того времени не были такими доступными, как сейчас, так как были недоступны и дороги для молодежи и обычной публики... Выступления в „Казбеке" только увеличили мою популярность. На Радио-Белграде, студия которого находилась в помещении нынешней Академии наук, пела »вживую« перед микрофоном. Меня слушал весь мир, и я получала сотни писем... Когда в 1936 году в Народном театре был поставлен Ракитиным „Живой труп" Толстого, я пела роль цыганки Маши...

В том же году с небольшим театриком „Веселая курица" гастролировала по Македонии: Битоли, Велес, Штип... Помню, что в Штипе на первых представлениях были только мужчины, ни одной женщины! То же повторилось на другой день. А на третий день пришла одна женщина! Увидев, что мы серьезные, семейные, скромные люди, сразу же на наши представления валом повалили и девушки, и матери, и дети. Так и случалось, что приедем на две недели, а останемся на два месяца...

Осенью 1937 года за больший гонорар я перешла в прекрасный русский ресторан „Мимоза" в Коларчевой 1, где десятью годами раньше находился Кристалл-бар. Зная, что я пишу тексты песен, хозяин меня попросил написать рекламную песню, и вот так и появилась моя „Мимоза", начальные строки которой начинаются словами: „Я и не роза, и не тюльпан, и даже я не белая сирень... я только веточка мимоза, что прячет цвет – как заискрится день..."

В „Мимозе" пела многие чувствительные песни из репертуара Александра Вертинского, тогдашнего русского Арсена Дедича, и мои любимые мелодии: „Цыгане", „Друже мой", „Все мы были молодыми", „Голубой платок", „У меня золотой перстень на руке"... Да, тогда Сергей Франк сочинил известный романс"Золотой перстень", который так прижился, что меня один человек долго уверял, что это сербская городская песня. Никак не могла его разуверить, пока не показала типографские ноты с текстом Сергея Страхова и аранжировкой моего супруга Юрия Азбукина, который всегда мне аккомпанировал. Еще одна композиция Франка была весьма популярной. Называлась „Ханум", и я ее часто пела на Радио-Белграде, в „Казбеке" и „Мимозе". У нас еще был один Сергей (Вендерович), который из „Казбека" перешел к нам в „Мимозу" и был отличный интерпретатор русских военных песен...

В те годы несколько вечеров вместе с Жозефиной Беккер выступала в „Луксоре"... Накануне войны гостила в Загребе, вернулась в Белград 1 апреля 1941 г.

Лежала в гриппе с высокой температурой, которая сразу упала, как только раздались первые ужасные взрывы. Испуганная, вместе с Юрочкой, сбежала с нашей мансарды вниз... Мы стояли в коридоре, я тряслась от страха, а все вокруг нас сотрясалось от детонации. Помню только какого-то человека, стоявшего возле меня: без слов ткнул мне сигарету в губы и, зажегши спичку, сказал два слова: „Втяните дым!" Я глядела на него испуганно, а он продолжил приказным тоном: „Курите, госпожа, будет легче!" И я начала курить первую сигарету в жизни... После окончания воздушного нападения бежали к Вождовцу, а за нами оставались горящие дома, на улицах лежали убитые люди и кони. О разбросанных товарах из магазинных витрин и не говорю...

Не хотела работать на немцев и выходила на улицу только для покупки продуктов. Была у меня целая делегация, умоляя ме-

ня выступать на волнах Радио-Белграда, находившегося в руках оккупантов. Эта передача, где я должна была бы выступать, звалась Весельчак. Но я сказала: — Во время войны нет места песням!

Когда опять пришли, нашла другой ответ: — Не могу петь от страха, так как после бомбардировки потеряла голос.

Но и тогда меня не оставили в покое, поэтому должна была сказать им истину: — Поймите, мой репертуар таков, что могу петь только сердцем. А как петь романсы, когда вокруг себя вижу только несчастья: немилосердно убивают школьников, всюду слезы, боль и печаль! Нет, это не время для песен...

Тогда меня оставили в покое...

Освобождение славили... Было много концертов, на улицах, в Манеже, в Коларчевом университете, в Русском Доме культуры, в больницах, отдаленных селах... Помню, что однажды нас в воловьей повозке возили на концерт под открытым небом, а в качестве гонорара получили кукурузу и тыквы... Часто нас (с мужем Юрием Азбукиным — *В. К.*) и ночью будили, чтобы ехать на концерт, но мы и не смели подумать об отказе. Все были довольны нами, а больше всего тяжелораненые, которые приветствовали нас от всего сердца.

В 1948 г. первый раз после войны подписала договор... о выступлениях в „Лотосе“... Потом пела в ресторане „Империал“. С 1955 пела в ресторане „Скадарлия“»[804].

И немного личного. В 1970–1980-х гг. в Белграде весьма популярным был ресторан с русским названием «Тройка», славившийся своей концертной программой. И действительно, я был в восторге от певицы Наташи, исполнявшей старые, но не терявшие очарования шлягеры, в основном одесские. Ее полное имя Наташа Шверидзе-Попович. Обладательница свежего, хорошо поставленного голоса, который сразу забирал зал, потом выступала в ресторане «25 май» (день рождения Иосипа Броз Тито) и в саду-ресторане под философским названием «Панта рей» («Все проходит»). Прошло уже немало времени, а впечатление от волшебницы Наташи не проходит.

А сейчас, в XXI веке, на одной из центральных улиц Белграда, около «Лондона», можно услышать русские песни в исполнении пожилого серба. Народ слушает. Я тоже заслушался, когда в 2009 г. был в сербской столице.

Теперь немного о других именах, театрах и театриках в Болгарии.

Вначале представлю труппу А. Аверченко «Гнездо перелетных птиц», «душою» которой был В. П. Свободин (? – 19.05.1935, Рига), режиссер, декабре 1920 г.. 19 февраля 1922. рвый раз исполнение хором болгарских народных песеньего хора (24 февраля 1922 г.) актер, рассказчик декламатор. Первое выступление «Гнезда» было 23 апреля 1922 г. в софийском театре «Ренессанс»[805], зрителям предлагались такие музыкальные и комедийные пьесы, как «Штрафы», «Четыре тура вальса», «Еврейский ресторан», «Разбитое зеркало», «Дедушкины проказы», «Без суфлера»; конферанс Аверченко и Свободин[806].

Эта труппа выступала в том же году и в театре «Максим». Там с новой программой выступал виртуоз-балалаечник из Таганрога Николай Павлович Синьковский (? – 08.08.1962, Вена)[807], не уступавший в мастерстве знаменитому Борису Трояновскому, сладко пел цыганский хор, пленяли солисты Скокан, Левски, Чагин, со вкусом конферировал сам Свободин[808].

В расписанном заново художником Непокойчицким зале театра выступали певица с волшебным голосом Нюра Масальская и балалаечник Карп Никитич Терабрамов (? – 04.1977, Франция)[809], чаровала слушателей певица Аза Разсадова. Можно было посмотреть на балет под управлением Екатерины Лорен[810], увидеть балетные па Е. Жабчинского в балете «Атлантида»[811].

Там выступал и рассказчик, куплетист Даниил Михайлович Дольский (1891 – 1931, Ковно, Латвия), славившийся пародиями на политических и общественных деятелей[812]. Это был «один из немногих рассказчиков, которые не гонятся за дешевым успехом у «галерки»; тонкий, культурный артист в своих рассказах он пластичен... вещи его большого репертуара отделаны до мельчайших деталей»[813].

Через «Максима» прошло множество замечательных мастеров сцен, например, с пользовавшимися успехом русскими песнями и романсами там выступала Н. П. Филипповская[814].

Стремившиеся подработать везде, где была возможность, актеры не манкировали организацией называемых семейных новогодних вечеров, где было и искусство, и буфет с «беженскими ценами», и танцы[815].

Можно отметить также товарищество русских артистов, под руководством С. Бартенева (Бартеньев) и Е. Скокан. Труппа вы-

ступала в начале 1922 г. в том же «Максиме»: пела романсы М. А. Яковлева, а в дуэтах она выступала вместе с певцом Модести, в хоре под управлением ди-Кастро звенел голос солистки Лаудон[816].

Добавлю, что Константин Симонов в своих дневниках отвел несколько строчек Бартеневу, с которым встретился осенью 1944 г. в софийской гостинце «Болгария»: «И за обедом и за кофе ко мне несколько раз подходит не то метрдотель, не то директор ресторана Бартенев – русский эмигрант. Маленького роста, брюнет, довольно плотный, с обрюзгшим актерским лицом и черными волосами, кажется, крашеными. На первый взгляд ему лет пятьдесят, на второй, более внимательный, шестьдесят. Говорит о себе как об артисте. В лучшие времена иногда содержал кабаре и был там главным исполнителем ролей и песенок. В худшие времена переходил на роль метрдотеля. По его словам, объехал всю Европу, снимался в кино в эпизодических ролях русских эмигрантов, кончал какой-то институт гримеров в Париже»[817].

В театрике под громко-завлекательным названием «Фоли-Бержер» в начале 1920-х гг. выступала опереточно-кабаретная труппа под управлением А. Кушнера и С. Бельского, предлагая «беспрерывное веселье»[818].

Пресса выделяла в ней поющего и пляшущего почти во всех номерах Проценко и его партнершу живую, веселую Разсадову, обладавшую небольшим голосом[819]. В «Фоли-Бержер» можно было услышать и упомянутого ранее несравненного балалаечника Карпа Терабрамова[820].

В те времена не редкостью были совместные выступления. Так, весной 1922 г. была организована во главе Е. К. Горянским и Д. С. Курагиным русско-болгарская труппа артистов оперы. Из Софии она выезжали в провинцию с «Тоской», первый спектакль был намечен на 14 мая во Враце[821]

В Софии пленяли своими талантами три сестры Скокан[822].

Оперная артистка Мария Оскаровна (в замужестве Богданенко-Товстолес; Богданович, 1887 – 29.09.1932, Сент-Женевьев-де-Буа)[823].

Опереточная – Аида Оскаровна (в замужестве Кособрюхова, по сцене Скокан-Идина,? – 28.09.1961, Франция)[824].

Драматическая – Евгения Оскаровна (в замужестве Морайтини, 1890 – 11.1952, Париж, Сент-Женевьев-де-Буа), играла в

Санкт-Петербурге в Литейном театре, в эмиграции в театре Аверченко, в «Золотом петушке», в театрах миниатюр. Выступала в концертах, на русских вечерах[825].

Это о ней писало «Русское дело» 10 марта 1922 г. следующие строки: «На днях в концертном зале «Альказар» русская артистка Е. Скокан читала «Незнакомку» Блока. Читала, волнуясь, и не знала как примет веселая кабаретная публика непонятные слова чужого ей поэта. И было так неожиданно и хорошо: в зале стояла абсолютная тишина. А когда артистка кончила, публика настойчиво просила еще блоковских стихов. И это не только трогательно. Это характерно и знаменательно. Русское слово и искусство — непобедимы»[826].

Еще одно блистательное имя.

Звезда русской оперетты, обладательница оперного голоса красавица Валентина Пионтковская.

В старой России ее известности добавляло то обстоятельство, что обворожительная Валентина была возлюбленной водочного короля Владимира Петровича Смирнова. После революции Пионтковская очутилась в Константинополе, где выступала в кабаре «Паризиана»[827]. Потом были Балканы, выступления в Софии. В прессе с восхищением о ней писали: «Сноп золотых волос с зеленеющими вплетенными в них листьями. Грация, туалеты и не покидающее сцену веселье». Болгары с восхищением говорили — «Для вас Пионтковская большая радость, а для нас, кроме того, и большая школа»[828].

В Софии почти не сходили со сцены пьесы Валентинова «Жрица огня», «Тайны гарема», «Ночь любви» и др.[829]

Была, надо полагать, любима и бывшая артистка Харьковской оперетты М. А. Яковлева. Приехавшая на гастроли из Сербии она в 1920 г. выступала театре «Ренессанс» в «Принцессе долларов», «Разведенной жене»[830].

В том же году в Софии был известен театр-кабаре «Лау-дитау», в котором пресса отмечала М. Малиновского и А. Шувалова[831].

Тогда же жители Софии могли попасть на выступления труппы под управлением Б. Орлицкого в театре «Бристоль. Там можно было увидеть и услышать знаменитую оперетку из жизни школьников «Иванов Павел», инсценировку «Я помню вальса звук прелестный», комедию «Соль к ссоре» с участием Марии Беор,

квартет «О Маргарита», хор братьев Зайцевых и другие номера[832].

Осенью 1920 г. в «Свободный театр» режиссером был приглашен В. Ленский. Известный как опереточный артист и режиссер, он предложил зрителям в качестве своей премьеры «Прекрасную Елену»[833].

Охотно ставились и принимались фарс, гротеск, оперетка и пр., все, что могло привлечь и отвлечь от тягостных раздумий. А потом все пошло по накатанной «классической дороге» с выступлениями в «серьезных» спектаклях на русской и болгарской сценах.

Завершая свой экскурс в «легкий жанр» можно высказать на бумаге несколько предположений:

театры миниатюр, дивертисменты, гротески, оперетки, мозаики, фарсы – исчезнув в России, пережили кратковременный расцвет в эмиграции, помогая русским людям забыться;

русское искусство в его легко усвояемых формах было неплохо встречено местным населением, знакомившимся охотно с «русской экзотикой».

К нашему времени сохранился лишь русский романс, сбирающий аплодисментов дань и поныне!

Во время осенней поездки в Софию в 2009 г. около бокового входа в университет им. св. Климента Охридского, что на улице Шипка, возле автобусной остановки, я услышал «поручика Голицына». Голос был изумителен с небольшой хрипотцой и мог даже соперничать по тембру с прославленным Алешей Димитриевичем. Потом были другие русские песни, вплоть до Владимира Высоцкого. Я не удержался, подошел к певцу, узнать кто он. Думал, русский. Нет, оказался болгарин Миро Димитров, поющий Россию на софийских улицах.

Музыки и пения миры

Вначале немного о хоре.

Пожалуй, в каждом городке, местечке русские ходили в церковь. А где храм, там и хор, русский хор, получивший широкую известность на балканской земле, помогавший «забыть» суету дня и хористам и слушателям.

Вначале, по алфавиту, Болгария. Благодаря материалам из семейного архива Ивана Всеволодовича Сорокина можно обрисовать здесь лучший болгарский хор, руководимый на протяжении двух десятков лет русским мастером.

Немного истории. Колыбелью болгарского хорового искусства стал дунайский город Русе. Еще в 1870 г. там основано первое певческое общество в Болгарии. Появление и развитие певческого дела в Русе было связано с такими талантливыми хоровиками, как Тодор Станчев, Рендов, Пилатов, Ат. Паунов, Мих. Константинов, Ал. Йорганджиев, Б. Пинтев, Дим. Иванов, М. Николов, Ил. Йорданов. Особо выделяется своим дарованием, большой музыкальной культурой, редким педагогическим мастерством купеческий сын Иван Димитриевич Сорокин (21.08.1889, Москва – 25.06.1937, Русе). Родителям Ивана был свойственен интерес к культуре, особенно музыкальной. Его мать, полячка со знаменитой фамилией Радзивилл, превосходно играла на пианино, любила литературу. В 16 лет юноша после окончания музыкальной синодальной школы поступил в Московскую консерваторию в класс профессора Гольденвейзера. По ее завершении Иван Сорокин со званием «свободного художника» отправился работать регентом в кафедральный собор в г. Козловск (совр. Мичурин). Потом обосновался в Полтаве, где его застала революция. После разгрома белых Сорокин покинул родину, отплыв через Одессу в Болгарию. Вначале жил в г. Лом, потом, в 1921 г., Сорокин стал руководить известным хором в Плевене «св. Параскева». В 1923 г. он по приглашению своих соотечественников отъехал на некоторое время во Францию, где создал отличный мужской хор из 40 человек. С ним он принял участие в 1924 г. в конкурсе, был отмечен рядом наград, после чего последовало возвращение в Плевен. Однако через три года известный русский дирижер-хоровик получил приглашение в Русе от тогдашнего руководителя хора при Свято-Троицкой церкви д-ра Хитова. И с 1927 г. по 1937 г. Иван Сорокин сто-

ял во главе этого певческого коллектива, ставшего со временем одним из лучших в Болгарии. Русский мастер выступал здесь и композитором и аранжировщиком. В частности, хор на четыре мужских голоса выпевал Лермонтовского «Ангела», русскую народную «То не ветер ветку клонит». Пользовались успехом у слушателей его аранжировки «Северной звезды» Глинки, «Двенадцати разбойников», «Вечернего звона». На его концертах можно было услышать и известную песню «Всходило солнце ясное» П. Стойкова и такие эффектные песенки, как «Ой, винцо, винцо» Н. Димитрова. Одновременно Иван Дмитриевич руководил оркестром еврейского общества «Давид» и музыкальным обществом «Лира», подняв их уровень весьма высоко. Замечательные голоса таких солисток, как Мара Цанова и Пенка Ганчева, позволяли слушателям испытать чистую радость, тронуть струны души. О разносторонности концертных программ русенского хора может дать программа концерта в болгарской колонии в Бухаресте от 22 декабря 1929 г. Здесь и произведения Добри Христова, П. Стайнова, Ал. Кръстева, Фогеля, Мендельсона, аранжировки Сорокиным сочинений Алябьева и Грига. В 1933 г. его хор в составе 85 человек гостил в Плевене, где прошел блестящий концерт с исполнением самых разнообразных песенных номеров: от «Моя милая родина» Д. Христова до русской «Дубинушки», от русской народной «Метелицы» до «Тореадора» Бизе в аранжировке Сорокина.

В свои концерты храмовый хор Ивана Сорокина включал самые разные произведения. В частности, можно назвать украинское попурри «Бандура», исполнение которого требует большой техники. Русенский хор немало гастролировал и по стране. В 1929 г. на конкурсе болгарских хоровых обществ он был признан лучшим в Болгарии. В 1935 г. Иван Сорокин со своим хором дали концерты в Белграде и Любляне.

В сущности, вся его двадцатилетняя деятельность служила формированию тонкого исполнительского вкуса у хористов и, соответственно, повышению музыкальной культуры у слушателей, в том числе популяризации русской песни в Болгарии. Его имя стало синонимом отличного хоровика. А сам Русе получил название «поющий город»[834].

И совсем немного об учителе музыки А. В. Шулговском (Шульговском?), участнике сербско-турецкой войны 1876 г. В городе Ловеч этот русский стал основателем симфонического оркестра[835].

Теперь Королевство сербов, хорватов и словенцев.

Протоиерей В. А. Мошин в своих воспоминаниях писал, что, прибыв в 1921 г. в Копривницу, русские «основали и хор в местной православной церкви с участием местных певцов-сербов, которым первое время руководил мой брат, а после его отъезда в Белград принял управление я и управлял им 12 лет до нашего отъезда... В Копривнице нам удалось сначала по памяти восстановить наиболее известные композиции хорового пения, начиная с „обиходных“ мотивов и привычных праздничных тропарей и кондаков, а потом постепенно собралась и довольно большая нотная библиотека путем копирования концертных композиций Бортнянского, Виноградова, Львова, Архангельского и других из репертуара русских художественных хоров в Загребе (Космаенко) и в белградской русской церкви (Маслова и др.). Иногда приезжавшие в Копривницу певцы-артисты и капеллы русских певцов-балалаечников усиливали и украшали наш скромный местный хор. Особенно памятен мне один такой приезд группы певцов-музыкантов, которые присоединились к нашему хору на Пасхальной литургии, когда наше первое торжественное „Христос Воскресе“ так потрясло атмосферу, что полопались и посыпались стекла из окон под церковным куполом... Ездили мы иногда с нашим хором и в соседние места на праздники – в монастырь Леповину, в Вараждин, в Крижевцы, в Беловар и др.»[836].

Для «неумирания» хора в Белграде много сделали четыре хора: Свято-Троицкой церкви, Вознесенской церкви, хор «Глинка» и Дворцовая капелла.

Начну с первого. Уже 24 сентября 1922 г. хор под руководством о. Петра Беловидова давал концерт в Панчево – произведения Бортнянского, Архангельского, Гречанинова, Кастальского, Ломакина и др.[837]

Чтобы почувствовать музыку, я приведу написанное 4 августа 1923 г. стихотворение «Царь-девицы» Марины Цветаевой о Кастальском под названием «Заочность»

Кастальскому току,
Взаимность, заторов не ставь!
Заочность: за окном
Лежащая, вящая явь.
Заустно, заглазно,
Как некое верхнее l?

Меж ртом и соблазном
Версту расстояния для...
Блаженны длинноты,
Широты забвений и зон!
Пространством, как нотой,
В тебя удаляясь как стон –
В тебе удлиняясь
Как эхо в соборную грудь,
В тебя ударяясь;
Не видь и не слышь и не будь –
Не надо мне белым
По черному — мелом доски!
Почти за пределом
Души, за пределом тоски –
...Словесного чванства
Последняя карта сдана.
Пространство, пространство,
Ты нынче — глухая стена!

Знаменитым был русский хор Вознесенской церкви под руководством Алексея Васильевича Гринкова. В программе его духовных концертов были сочинения А. Т. Гречанинова, М. М. Ипполитова-Иванова, серба С. Мокраньца, и песнопения многих других авторов, с которыми хор выступал в концертах духовной музыки в различных городах[838].

Был еще хор «Глинка» под руководством музыканта И. И. Слатина. Могу только сказать, что он выступал не только в Белграде, но и гастролировал по другим городам Королевства. В частности, в марте 1927 г. был организован его концерт в Панчево с участием жены, певицы Софии Давыдовой-Слатиной (колоратурное сопрано), и Д. Орлова (тенор), Звучала музыка Рахманинова, Римского-Корсакова, Чайковского[839].

И, наконец, Дворцовая капелла, в которой славились К. Борисов, Т. Хитрина, В. Стеллецкий[840].

О них известно немногое.

Кирилл Борисович Борисов (С.-Петербург — 14.02.1984, штат Калифорния) после окончания Крымского кадетского корпуса в Королевстве поступил в Загребский университет, потом в Загребскую консерваторию. Потом Белград, Зальцбург, исполнение заглавных партий в городской опере. Он много гастролировал. Пе-

реселившись после войны в США, Кирилл Борисович пел в опере в Сан-Франциско. Последних 17 лет он был на преподавательской работе. Похоронен Борисов на Сербском кладбище в Сан-Франциско[841]

Всеволод Павлович Стеллецкий (1904, Ахтырка, Харьковская губ. – 1982, штат Нью-Йорк), создатель русского военно-исторического музея в штате Нью-Джерси. Родился Всеволод в семье полковника Русской Императорской армии. В 1914 г. он поступил в Сумской кадетский корпус. После 1917 г. Стеллецкий эмигрировал в Королевство и продолжил обучение в Крымском кадетском корпусе. В 1924 г. по окончании учебы он был зачислен в кадровый состав 10-го уланского Одесского полка, работавшего на строительстве дорог в Македонии. В 1930 г. Стеллецкий переехал в Белград, зарабатывал на жизнь своим голосом – бас. В 1941–1945 гг. воевал в составе Русского охранного корпуса. Потом настало время бегства в Австрию, а с 1950 г. жил в США, где при обществе «Родина» и создал свой знаменитый музей. Мечтал он вернуть свой музей родине после освобождения ее от советской власти, что сбылось после его кончины. Экспонаты его собрания были переданы в Музей Вооруженных Сил РФ[842].

О Татьяне Хитриной, к сожалению, я не смог найти подробных сведений.

Стяжал заслуженную славу и русский хор Свято-Богородичной церкви из Земуна. Его руководитель Евгений Прохорович Маслов «говорил, что служба Божия это дивная симфония, где все должно гармонировать, и возгласы священнослужителя, и пение хора. Эта симфония поднимает молитвенное настроение, молящийся своими мыслями уходит ввысь к Богу и „всякое ныне житейское отложим попечение“ – претворяется в действительность». По словам одного из современников, «его хор в Белграде был самый лучший, концерты, на которых он выступал, собирали громадное количество слушателей и пользовались большим успехом. В торжественные дни Масловский хор приглашался всегда Сербским Патриархом, который его очень ценил. Одной из отличительных черт в хоровом пении у Е [вгения] П [рохоровича] было, что все слова молитвенных песнопений были отчетливо слышны с правильной фразировкой и ударением. Особое внимание он обращал всегда на старинные русские напевы, и многое из обиходного пения исполнялось знаменным распевом с самой тща-

тельной отделкой»[843]. Именно этот хор отпевал убитого в Марселе в 1934 г. короля Александра и провожал его в последний путь в храм-усыпальницу на Опленце.

Его хор много раз выступал в близком Панчево. 14 ноября 1926 г. в зале «Трубач» был его первый концерт, в программе которого были: «Вечери твоея тайная» Львова, «Отче наш» Заводского, «Хвалите имя Господне» Архангельского с канонархом, «Тебе поем» Фатеева, соло Баниной с хором, произведения Бортнянского, Чайковского, и др. Хор был смешанный из 25 человек, профессиональных русских певцов и певиц. В нем пели, в частности, Вера Банина, Татьяна Олейникова, Елена Гергеска, Михаил Дзуба, Николай Яворский, Василий Каменский, Павел Рож (дж) ин, а также и некоторое число сербов. В марте 1928 г. хор вновь выступил. Тогда «Панчевац» писал, что «хор имеет отличных солистов, между которыми первое место занимает г-жа Вера М. Банина с таким чистейшим, красивым сопрано, который проникает в самую сердцевину души»[844].

В ноябре 1928 г. хор прибыл в Панчево в третий раз. Вызвало целую бурю аплодисментов песнопение «Господи, помилуй» Чеснокова[845].

С концертами выступал и местный русский церковный хор, руководимый И. С. Власовым[846].

Получило известность в Панчево и сербское певческое общество «Венац», во главе которого с 1930 г. был поставлен русский Сергей Мошин. О нем писали в сербской прессе, что он, «хотя и любитель, но показал в работе с „Венцем“ такие результаты, которым могли позавидовать и многие профессиональные руководители хоров. Его труд в хоре был пронизан чистой и благородной любовью к своим певцам и именно поэтому был ценен и любим ими»[847].

В поликультурном Новом Саде сын священника, выпускник Московского коммерческого училища, есаул Кубанского войска Павел Александрович Фигуровский (1889–1959) свыше 15 лет был регентом любительского хора ремесленников «Невен», в репертуаре которого были русские духовные песнопения. Одновременно он являлся регентом сербского соборного храма св. Георгия и венгеро-немецкого хора. Другой русский новосадец Алексей Николаевич Аплечеев в 1930-х гг. управлял хором униатского храма св. Апостолов Петра и Павла и русинским хором «Максим Горь-

кий»[848]. В храме Успения Пресвятой Богородицы регентовали Петр Моисеевич Таран (1892–1973) и Борис Михайлович Моисеев (1896–1974). Упомяну вслед за А. Б. Арсеньевым еще двоих русских, трудившихся регентами в сербских церквах: Борис Петрович Арсеньев (1908–1972) и Николай Федорович Букин (1903–1994). В довоенные годы регентом русского церковного хора был уроженец Екатеринодара Василий Федорович Григорьев (1884–1970), войсковой старшина Кубанского казачьего войска. После войны им управляли Екатерина Федоровна Мазараки (1888–1965) и Григорий Моисеевич Пальчик (1899–1979). В Сомборе управлял церковным хором Н. В. Капустин (1876–1930), он же возглавлял Сербское певческое общество ремесленников. В этом же городе в сербском храме св. Георгия в 1920–1930-е гг. пел хор под руководством юриста по профессии Хрисанфа Хрисанфовича Зенькевича. В Вршце церковным хором и Сербским певческим обществом руководили Курагин и Иван Федорович Котов, расстрелянный в 1941 г. немцами. В Стара-Пазове был известен русский хор под управлением капитана Прокопрука[849].

В Белой Церкви в русском храме св. Иоанна Богослова пел смешанный хор под руководством Ивана Алексеевича Гусева, которого в 1938 г. сменил Поликарп Емельянович Скриль (1897 – ?). «Последними регентами, – пишет А. Б. Арсеньев, – были больной и полуслепой Павел Михайлович Поршнев (с 1948 по 1955 г.) и Дмитрий В. Болдырев (вплоть до середины 1960-х гг.)». В Мариинском донском девичьем институте, нашедшим приют в этом городе, регентом церковного хора воспитанниц была Е. В. Говорова, а в находившемся там же Первом русском вел. кн. Константина Константиновича кадетском корпусе регентом в 1930-е гг. был полковник А. Н. Пограничный[850].

В Осиеке с 1922 г. было известно певческое общество «Баян», действовавшее вплоть до 1927 г., распавшееся вследствие отъезда хористов по другим городам и весям Югославии. Известно, что оно исполняло русские народные песни и церковную музыку. Давала обычно два раза в год концерты в Осиекском Сербском Доме[851].

Еще одно имя. Юрий Михайлович Арбатский, композитор, органист и музыколог. С 1933 г. он руководил хорами в Лесковце и в Сремской Митровице, а с 1935 г. – органист и руководитель хора католической соборной церкви в Белграде. Добавлю, что Ар-

батский автор многих симфоний и других музыкальных сочинений, собрал около 4 тысяч народных мелодий, преимущественно албанских и македонских (все фонографические записи были повреждены при бомбардировке Белграда)[852].

Пели везде.

В македонском Битоли многие горожане, ранее редко ходившие в церковь, с возникновением хора не пропускали богослужения в Русской церкви. Церковный хор выступал на многих концертах и мероприятиях. Многие русские, особенно женщины, свое свободное время посвящали пению в городских хорах. О большой любви русских к хоровому пению в Битоли сложилась пословица «Два македонца – партия, два русских – хор»[853].

В родоплеменной Черногории горстка русских (около сотни к концу 1920-х гг.) и здесь не изменяла традициям: составлялись небольшие русские хоры и оркестры[854], позволявшие «забыться» в голосе, музыке.

В хорватском Дубровнике, в котором к апрелю 1921 г. было примерно 700 русских, имелся отличный хор[855].

В сербском Лесковце хоровиком певческого общества «Бранко» был выпускник Санкт-Петербургской консерватории Иван Таркин. В 1921 г. он выпустил книгу «Литургия для смешанного хора». Последовательно хоровиками этого общества, пропагандистами музыкальной культуры были композитор Юрий Арбатский, Владимир Курагин[856].

27 сентября 1921 г. в Карловце дал свой первый концерт Национальный русский смешанный Загребский хор (35 человек) под управлением Александра Порфирьевича Космаенко (10.10.1888, с. Александровка, близ Ростова – 10.07.1945, Загреб). Весь хор был в национальной одежде – дамы в сарафанах, мужчины в рубахах и шароварах. Исполняли русские и «малороссийские» песни, произведения русских композиторов

Одновременно хор пел русской церкви в Загребе. В годы войны он переживал тяжкие времена, денег почти не было, а петь в церкви приходилось много. Судя, по собранным Татьяной Витальевной Пушкадия-Рыбкиной сведениям, были обращения о помощи, но особого успеха хор не добился. После войны его руководитель был новой властью расстрелян[857].

Сходная судьба постигла и другого хоровика, выпускника Симферопольской духовной семинарии, капитана Бориса Викторови-

ча Комаревского (09.04.1893, Балки, Таврическая губерния – 24.06.1945, Загреб). В Королевстве сербов, хорватов и словенцев он сначала был учителем пения в Крымском кадетском корпусе. В 1927 г. завершил Королевскую музыкальную школу в Загребе. Потом Комаревский работал концертмейстером в Хорватском Народном театре[858]. С 26 мая 1932 г. он встал во главе действовавшего при Греко-католической церкви Кирилло-Мефодиевского хора[859]. В 1934 г. был снят звуковой фильм «Čirilo-Metodov kor, kulturno značenje umjetničkoga delovanja» (Кирилло-Мефодиевский хор, его значение в искусстве): режиссер – Анатолий Юрьевич Базаров-Брюховецкий, оператор – Александр Герасимов[860]. В том же году вышел из печати первый «Сборник старославянских церковных песнопений». В него вошли исполняемые хором сочинения Архангельского, Бортнянского, Чайковского, Чеснокова, Гречанинова, Львова, Мусоргского, Римского-Корсакова, Соловьева, Турчанинова, Вишневского[861]. Не удержусь, чтобы не отметить: свой первый концерт, состоявшийся 20 сентября 1931 г. в Загребе, Кирилло-Мефодиевский хор посвятил исключительно исполнению произведений Бортнянского[862]. Под руководством Комаревского хор успешно выступал не только в Королевстве, но и за его пределами. Участвовал и в празднествах, проводимых католической церковью[863]. Сохранился отзыв Марко Баука о выступлении хора в 1935 г. в Любляне: «Комаревский – мастер. Его ярко выраженная творческая индивидуальность ярко проявляется в том, как можно талантом оживить в песнопении те места, которые в партитуре местами кажутся безжизненными»[864]. В 1936 г. Комаревский был удостоен золотой медали свв. Кирилла и Мефодия за заслуги[865]. В 1937 г. после блестящих выступлений хора во Франции Борис Комаревский был избран членом-корреспондентом и почетным членом Union des Maitres de Ćhapelle et Organistes de Franse[866].

Расстрелян по приговору Военного суда новой власти[867].

В 1984 г. началось возрождение хора. В 1992 г. он вернул себе старое название. Сейчас, в XXI в., в его репертуаре, как и прежде, множество произведений русских композиторов. Так, в 2001 г., в программу концерта, посвященного 70-летию хора, были включены творения Бахметьева, Архангельского, Чеснокова, Римского-Корсакова, Вербицкого[868].

В 1923 г. уже был известен хор в Сараево под руководством преподавателя пения в Русском кадетском корпусе С. Ф. Стефано-

вича. Ансамбль выступал с церковными песнопениями, произведениями русской классики[869]. 16 февраля 1927 г. хор впервые выступил в городском театре с большим концертом перед широкой публикой и в присутствии митрополита Дабробосанского и Сараевского Петра и местных властей. В первом отделении концерта были пропеты такие шедевры, как «Отче наш» знаменного распева XI в., гармонизированного Римским-Корсаковым, «Херувимскую» напева XVII в. в обработке Бортнянского, знаменитое произведение Веделя «Покаяния отверзи ми двери». Потом солист-тенор Кузнецов знакомил аудиторию с жизнью и творчеством Глинки. Второе отделение концерта было посвящено народной песне. «Вниз по матушке, по Волге», «Эй, ухнем», «Эй калинка, малинка моя». Третье отделение посвящено классике — композиторам Гречанинову, Даргомыжскому, Бородину и др.[870]

И так было везде, где жил русский люд, певший на клиросе, в светских и церковных хорах, на концертах. Повторю, что именно благодаря русскому духовному пению жители Королевства стали чаще ходить в церкви, где имелись русские хоры.

А теперь обещанная опера.

Вначале о русских мастерах на оперной сцене в Софии.

В этой сфере искусства россыпь имен.

В 1924 — 1927 гг. главным дирижером в Народной опере был Юрий Николаевич Померанцев (5/19.09.1878, Седлец — 27.01.1933, Ницца), композитор, балетмейстер, оперный дирижер, юрист.

Несколько фактов из его «формуляра».

Окончил юридический факультет Московского университета и Московскую консерваторию в 1902 г. Ученик С. И. Танеева, А. Н. Скрябина и Артура Никиша. С 1909 г. дирижер в оперном театре С. И. Зимина, затем дирижер балета императорского Большого театра. В эмиграции руководитель Национального болгарского оперного театра. Создатель первого болгарского симфонического оркестра. Руководитель танцев балетной студии кинокомпании «Гомон» («Тысяча вторая ночь», фильм в постановке Ермольева). В Париже возглавлял музыкальную школу Народного университета, ставшую консерваторию им. С. Рахманинова, был ее директором[871].

Непременно следует назвать и Моисея Марковича Златина (10.12.1882, Екатеринослав? — 09.12.1952, Нью-Йорк), ученика

М. М. Ипполитова-Иванова и А. Н. Скрябина, дирижера в опере С. И. Зимина.

Его первые постановки связаны с творениями Мусоргского и Римского-Корсакова. Моисей Маркович три раза стоял во главе столичной оперы, доведя ее до европейского уровня. Уже в 1921 г. деятельность Златина не могла не быть замечена болгарами. О нем уже стали говорить, когда Златин отказался дирижировать «Кармен» по той причине, что у него было мало репетиций при подготовке этого спектакля и он не может пойти навстречу дирекции, стремившейся поскорее «вытолкнуть» постановку на сцену. Он предпочел передоверить дирижерскую палочку другому дирижеру, так как его совесть не позволяла показать на скорую руку скроенную оперу[872].

Благодаря Моисею Марковичу успехи болгарской оперы громадны. «Мы никогда бы не имели таких хорошо поставленных оперных спектаклей, как „Онегин" и „Риголетто"»[873], – писал тогда же в «Златороге» критик Вл. Белчев. О его принципах дирижерства известно, что Златин не давал своей трактовки исполняемому произведению. Все было подчинено именно авторскому замыслу, красоте и чистоте которого Златин следовал, стоя за дирижерским пультом[874].

Имя Златина связывается историографом болгарской оперы Розалией Бикс с новыми постановками, введением новых инструментов в оркестр, привлечением стажеров-дирижеров, основанием вместе со своими болгарскими единомышленниками Болгарской народной филармонии, первым дирижером которой он стал. Он стоял за дирижерским пультом в 1921–1924 гг., в апреле-ноябре 1929 г., в 1932–1936 гг.[875]

И, конечно, не следует забывать и сами русские оперы. Только одна цифра: в период между двумя мировыми войнами «Пиковая дама» выдержала около сорока представлений[876].

Из «перелетных птиц», певших на сцене Народной оперы назову несколько имен. Здесь и Федор Шаляпин, Константин Каренин, Роберт Тулман, Георгий Юренев и Евгений Ждановский.

Начну с последнего.

Еще в юности (1892 – 08. 08. 1949), с 15 лет, он был солистом в церковном хоре Одесской семинарии. Потом учился в Московской консерватории (класс В. Зарудной). В 1916 г. последовало приглашение в знаменитую московскую оперную труппу Зимина,

где он дебютировал в партии Мефистофеля («Фауст»). С 1917 по 1924 г. Евгений Фадеевич пел в Большом театре. В том же году покинул Россию, пел в мадридском «Реале», миланском «Ла Скала». С 1927 г. стал выступать в Софии, приняв в 1929 г. болгарское подданство. По другим сведениям он оставил Россию в 1929 г., когда его послали на стажировку в Италию[877].

Его выступления (басовый репертуар) запомнились болгарским ценителям. Можно назвать такие партии, как князя Ивана Хованского, Бориса Годунова, Варлаама, Ивана Сусанина.

Р. Бикс пишет, что любимый своими коллегами Ждановский себя хорошо чувствовал в Болгарии, даже стал участником светской жизни в Софии. Судя по оценкам, «его игра была насыщена непринужденностью». Обладатель «первоклассных качеств артиста и певца», Ждановский обходился без «ученых эффектов» и «демонизма в роли полусумасшедшего Мельника»[878].

Интересная деталь: партию Варлаама он пел в подаренном ему архидиаконом посольской церкви о. Иоанникием домашнем подряснике, на котором «запечатлено было его кулинарное искусство», большого хлебосола[879].

После прихода Красной армии в Софию, был вывезен в СССР. Вся его вина, по мнению хорошо знавшего его Глинского, заключалась в знакомстве с жившими в Софии братьями Солоневичами, известными своими антисоветскими выступлениями. Ему было разрешено жительство в г. Йошкар-Ола, где он умер на сцене[880]. Его жена Евгения Ивановна также пела, выступала в «Ла Скала», но потом бросила сцену под предлогом, что «в Италии к певицам относятся как к женщинам легкого поведения»[881]. Близко знавшая ее Инга Мицова вспоминала: «Евгения Ивановна не могла слушать „Бориса Годунова“. Как только раздавалось „Достиг я высшей власти…“, она тут же, под каким-нибудь предлогом, поднималась и быстро уходила. Эту партию готовил ее муж… За несколько дней до премьеры его арестовали… В 1954 или в 1955 году Евгения Ивановна… уезжает в Советскую Россию. В страну, о которой знает очень много страшного из эмигрантской прессы… Ох, эта любовь к России русских эмигрантов первой волны!.. Я не могу понять, что надо было сделать, как изуродовать народ, чтобы по истечении всего-то полувека слышать это презрительное, чудовищное название: „совок“… Евгения Ивановна умрет в Алма-Ате, года через два, где будет работать концертмейстером в оперном театре»[882].

Известный на Балканах Георгий Юренев гастролировал в Софии три сезона подряд в начале 1930-х гг. Пел партии Бориса Годунова, Мефистофеля, Риголетто и др. На оперную публику оставил глубокое впечатление трактовкой традиционных ролей и ярким драматическим дарованием[883].

В 1934 г. в Софию приехал Шаляпин. 12 октября «вся София» могла наслаждаться голосом великого певца в «Борисе Годунове» и в «Князе Игоре». По воспоминаниям, Шаляпин, благодаря знатоку софийских механ (кабак) Петру Золотовичу, успел за время своего пребывания и попробовать хорошие вина, и познакомиться с национальной кухней, высоко оценив и то и другое. Остались воспоминания и о том, что Шаляпин, о скупости которого ходили разнообразные слухи, часть полученного гонорара отдал сиротскому дому в Софии. Событие «Шаляпин в Софии» вошло в историю Софии и болгарского театра[884].

Вот еще несколько интересных картинок из пребывания Шаляпина в болгарской столице по воспоминаниям Ивана Тинина: «Я все же слушал Шаляпина на галерке Народной оперы в „Фаусте". Конечно, он играл Мефистофеля… меня поразила одна мизансцена. Второй акт: перед таверной накрыт стол, стоят друзья Валентина и говорят о страшной трагедии: Фауст соблазнил Маргариту. Вдруг к ним вышел Мефистофель. Они все вынули шпаги, но кто-то из них сказал, что это нечистая сила и шпагой ее не возьмешь. Тогда они перевернули шпаги острием вниз и эфесы превратились в кресты. Эти кресты были направлены на Мефистофеля (Шаляпина). И я вдруг почувствовал вместе с артистом, как он получал невидимые удары в грудь, все дальше и дальше пятился, дошел до стола, который находился сзади него, и — вот чудо — не разворачиваясь лицом к столу, легко прыгнул на него… Эта сцена, разыгранная Шаляпиным, потрясла меня и, кажется, весь зрительный зал. Великий артист так играл за два года до своей смерти. Но его голос в Болгарии звучал еще в одном месте. Он пел „Запричастное" П. И. Чайковского в храме Александра Невского… пел без микрофона. Но его могучий бас заполнял все уголки этого огромного храма. Божественная музыка!

Шаляпин очень любил ходить на Соляной базар. Так назывался оптовый рынок почти в центре Софии. Туда съезжались извозчики, шоферы, грузчики. Шла бойкая торговля и бойкая работа. На этом рынке было два кабака „Дылгата механа" и „Широката

механа"... В одном из этих кабаков проводил свое свободное время, и непременно с грузчиками, Федор Иванович. Когда ему нужно было выйти по нужде, он проходил мимо бочарной мастерской. Однажды он разговорился с бондарем. Тот ему сказал: „Не сможешь ты сделать бочку".

– Как не смогу? – ответил Шаляпин.

Взял топор, обтесал доски, почистил их рубанком и где-то за несколько дней сделал бочку.

– На, бери, мой тебе подарок.

Но бондарь сказал ему: „Нет, так дело не пойдет, ты ее надпиши".

Шаляпин взял квач, обмакнул его в деготь, написал «Шаляпинъ» и поставил жирную точку. Говорят, что бондарь впоследствии продал эту бочку за 100 000 франков. Широкой, интересной натурой был великий наш певец»[885].

Ряд лет главные партии исполняли тенор Константин Иванович Каренин (1897 – 1966, Чехия). Он известен как исполнитель главных партий в «Борисе Годунове», «Хованщине», «Князе Игоре», «Евгении Онегине». Десять лет, с 1930 г. по 1939 г. пел заглавные партии в Народной опере. С 1950 г. профессор Пражской консерватории. Его учеником был знаменитый в славянском мире эстрадный певец Карел Готт[886].

Особо следует сказать еще об одном оперном певце, я бы сказал даже, загадочном по своей биографии. Начну немного издалека. Осенью 2009 г., приехав в Софию на конференцию, я, идя по бульвару Евлоги Георгиева, заметил на доме № 16 мемориальную доску, на которой было написано, что здесь жил с 1925 по 1929 г. выдающийся оперный певец Иван Николаевич Вульпе. Эта фамилия мне была совершенно незнакома. Более того, этот человек не мог быть болгарином уже по написанию своего отчества по русскому обычаю, болгары так не пишут. Да и сама фамилия не была болгарской, славянской. После недолгих расспросов у своих болгарских знакомых, знатоков русской эмиграции, мне сказали, что Ивана Николаевича Вульпе (01.09.1876 – 26.08.1929) относят к русским певцам и посоветовали купить недавно вышедшую книжку о нем. Ее последний экземпляр я и приобрел в музыкальном книжном магазине, что около Народного театра им. Ивана Вазова. Автором был Александр Абаджиев, а сама книжка небольшого формата называлась «Иван Вульпе Основоположникът». Из

ее текста я узнал, что Иван Николаевич был одним из основоположников «Болгарской оперной дружбы», переросшей потом в Софийскую оперу, и создатель болгарской вокальной школы, сочетающей в себе итальянское бель-канто и русскую оперную традицию перевоплощения, наиболее ярко представленной великим Шаляпиным. Его прадед Петр Тихчев был переселенец из Нового Пазара и жил в бессарабском городке Болград. Прабабушка Ивона (Жанна) Склодовска была в родстве со знаменитой Марией Склодовской-Кюри, лауреатом Нобелевской премии. Их дочь София вышла замуж за Николая Вульпе, приехавшего в Россию из Шуменского региона. Он был известен как отличный охотник на лисиц и от латинского «вулпес» получилась его фамилия. Так, во всяком случае, объясняет А. Абаджиев. У одного из их сыновей, Николая, ставшего городничим русского Болграда, попечителем местной гимназии и родился будущий певец. После окончания Московской консерватории в 1902 г. Иван уехал на четыре года в далекий Иркутск преподавателем местного музыкального училища. В 1907 г. он вернулся в Софию, где активно включился в создание болгарского оперного театра. На его сцене Иван Николаевич пел основной басовый репертуар до 1926 г., когда внезапно, без объяснения причин, был отправлен на пенсию[887].

Судя по крови, Иван Николаевич был болгарином, но по месту рождению, по образованию его можно считать и русским. Во всяком случае, великого артиста и учителя, выпустившего на сцену многих оперных звезд, многое связывало с Россией, русской оперной школой. И остается только недоумевать вслед за А. Абаджиевым почему имя И. Н. Вульпе полузабыто в Болгарии, для которой певец так много сделал.

Говоря о классических жанрах искусства необходимо упомянуть, что на болгарских театральных сценах часто звучала музыка русских композиторов, творчество которых было неподвластно политике.

Так могу назвать имя Модеста Петровича Мусоргского, произведения которого многократно исполнялись в Софии. Например, в 1930 г. в симфоническом концерте Музыкальной академии прозвучала симфоническая картина «Ночь на Лысой горе»[888].

В театре «Ренессанс» можно было услышать знаменитого Н. Гукасова в «Пиковой даме» П. И. Чайковского, а также Иду Ард в роли Полины, М. В. Мустанову в роли Лизы, С. Тимашеву – в ро-

ли графини, Д. С. Курагина в роли графа Томского, Д. Альшанского в роли князя Елецкого, Н. Фатьянова и др.[889]

С постановкой этой оперы были свои сложности, не было ее оркестровки. Только приезд в Софию композитора С. А. Троилина, написавшего за месяц ее инструментовку, спас положение[890].

В марте 1922 г. в «Свободном театре» планировалась постановка «Тоски» Дж. Верди с исполнением Е. К. Горянским партии Каварадосси, а Д. Курагиным – Скарпио[891].

13 марта 1922 г. в Народном театре была заявлена «Травиата» Дж. Верди с исполнением одноименной роли Марией Скокан[892].

В начале сезона 1922/23 г. в Народной опере была возобновлена поставленная нашим соотечественником Николаем Вековым «Богема», в которой одну из партий исполняла Мария Васильева[893].

Веков держал первенство среди иностранных режиссеров по продолжительности своей деятельности в оперной жизни Софии (1921; 1922–1925; 1930–1931 – главный режиссер). В 1943 г. изумительный болгарский тенор Стефан Македонский написал о нем следующие строки: «Веков был яркий представитель старой русской школы. Он не признавал новых течений в искусстве. Он не признавал нового темпа, новой динамики времени. Все новые искания, – говорил он, – рухнут, и вернется старый, благородный классицизм»[894].

К этому добавлю, что до революции Веков исполнял басовые партии в частной опере Зимина, потом был принят на должность режиссера в Одесский оперный театр.

Из русских режиссеров следует назвать Ивана Осипова (сезон 1926/27 г.) и его работу над оперой «Паяцы», постановка которой вошла в историю. По воспоминаниям хористов, он во втором действии поставил хор спиной к зрителям, т. е. представил его как продолжение зрительного зала. С режиссерской точки зрения этот замысел был оправдан, но, как пишет Р. Бикс, возникали трудности с дирижированием[895].

Среди «перелетных» дирижеров, работавших в Софии и оставивших значительный след в музыкальной истории, выделялся знаменитый Исай Александрович Добровен (Добровейн) (наст. фамилия Барабейчик) (27.02.1891, Нижний Новгород – 9.12.1953, Осло). Он работал в Народной опере только в сезоне 1927/28 г. и в 1935 г. дирижировал несколькими симфоническими концерта-

ми, равно как и стоял за привычным пультом во время некоторых оперных спектаклей, а также поставил оперу Э. Альбера «В долине». Его супруга Мария Добровен, вспоминая пребывание в Болгарии, отмечала, что Добровен чувствовал себя в Софии лучше, чем в Германии, где работал долгие годы. После своих концертов и спектаклей в 1935 г. он писал ей, что София его потрясла своей любовью и уважением к нему. О его популярности свидетельствовала карикатура в одной из софийских газет. На ней были изображены два министра, один из которых говорит своему коллеге: «Посмотри, мы стараемся дирижировать страной по парламентской партитуре, но ни черта не выходит из этого, а Добровен и без партитуры достигает удивительных результатов. Значит дело не в партитуре, а в дирижере»[896].

Были русские голоса, русские дирижеры, русские художники, и само собой – русские оперы, органически вошедшие в репертуар софийской оперы. Начиналось с «Демона», «Евгения Онегина», «Пиковой дамы», «Жизни за царя». В 1920-е гг. оперная афиша включала уже «Князя Игоря», «Царскую невесту», «Майскую ночь», «Снегурочку», «Бориса Годунова», а в следующее десятилетие на сцене можно было услышать и увидеть «Хованщину», «Сорочинскую ярмарку», «Сказку о царе Салтане», «Садко», «Мазепу», «Русалку», т. е. как замечает Р. Бикс, весь русский классический репертуар. И следует согласиться с ее предположением, что объяснение постановки всех шести основных опер Римского-Корсакова следует искать в русских дирижерах, особенно Златина, в русских солистах, для которых он был «самый родной, самый дорогой, самый русский среди русских композиторов ушедшего века»[897].

Из русских голосов, запомнившихся болгарскому ценителю оперы, была и Лидия Липковская, прекрасная исполнительница партий Розины и Джильды[898].

В театральный калейдоскоп добавлю еще немного имен.

В 1920 г. в Софии прошло несколько концертов Ивана Владимировича Иванцова (1884 – 18.11.1967, Ново-Дивеевский монастырь, США). Певец, сын священника и пианистки, он начал карьеру в Петербургской Музыкальной драме, потом незадолго до революции перешел в Мариинский театр. После революции пел в Болгарии, позднее выступал в Париже. В США выступал в «Сити Сентер» и в концертах. Последних 11 лет Иван Владими-

рович жил на ферме Толстовского фонда[899]. По утверждению Р. Бикс, он был известен в Софии и как оперный дирижер, стоявший за пультом в 1920–1921 гг. в Народной опере[900].

О нем и его сотоварищах в газете «Россия» были такие слова:

«С умением большого вокального мастера, отлично звучавшим голосом г. Иванцов блестяще исполнил ряд арий и романсов, из которых особенно удачно был передан певцом на слова Бунина романс Рахманинова „Я опять одинок". Прекрасно, как всегда, удался артисту Мусоргский... Приятно было слышать родной шедевр Бородина в исполнении солистов Народной оперы, из которых смычок Саши Попова пел особенно мягко и чарующе в интимном концерте Чайковского». Причем у рояля был сам главный режиссер театра М. М. Златин[901]. И для того, чтобы хотя бы немного прочувствовать музыку стиха Бунина, представлю эти строчки:

Как светла, как нарядна весна!
Погляди мне в глаза, как бывало,
И скажи: отчего ты грустна?
Отчего ты так ласкова стала?
Но молчишь, ты, слаба, как цветок...
О, молчи! Мне не надо признанья!
Я узнал эту ласку прощанья, –
Я опять одинок!

В феврале 1922 г. в концертном зале «Болгария» театралы могли наслаждаться голосом Мустановой, балетными па Лорен, Сахновской, Дакса[902].

В начале 1920-х гг. в Софии с триумфом выступал с ариями и романсами тенор Д. А. Смирнов[903]. Блестяще он предстал перед слушателями в «Свободном театре» в опере «Богема» Дж. Пуччини с арией Рудольфо, а также в «Риголетто» Д. Верди[904].

Его биография впечатляет. Дмитрий Алексеевич (7/19.12.1882, Москва – 27.04.1944, Рига) учился в императорском училище им. Комисарова у Э. К. Павловской. В 1903 г. Смирнов входил в труппу Саввы Мамонтова в театре «Эрмитаж». В 1904 г. он был принят в Большой театр. Одновременно Дмитрий Алексеевич гастролировал в Мариинке. Был приглашен Дягилевым участвовать в постановках русской оперы. Гастролировал певец в Монте-Карло, Париже, Мадриде, Риме, Брюсселе, Лондоне, Буэнос-Айресе. В 1929 г. он ездил на гастроли в СССР. Вместо за-

планированных 20 концертов и спектаклей Смирнов дал 40, отказавшись остаться даже за звание народного артиста. С 1940 г. певец жил в Риге, где открыл школу (более 200 учеников)[905].

Автор прекрасной книги о болгарской опере в Софии Р. Бикс, говоря об «иностранцах» в болгарском оперном театре, о сложности такой темы, ее проблемах, связанных с эстетикой национального театра, констатирует, что до середины 1940-х гг. певцы-иностранцы, в основном из русских эмигрантов, благотворно повлияли на национальную оперу[906].

А сейчас страны Югославии.

Опера, оперное искусство всегда есть элемент цивилизации, Европы. До Великой войны, начавшейся в 1914 г., в Белграде певцы-любители ставили «Трубадура», да еще две-три оперы и оперетты. Ситуация резко изменилась с образованием Королевства, в котором, как во всяком европейском государстве, должна быть опера! И тут помог «случай» под названием «русский исход», когда в столицу прибыли русские певцы и певицы, и «сразу же организовалась опера уже не на любительский лад».

Выступлениям русских оперных певиц и певцов аплодировали в Белграде и Загребе, в Новом Саде и Любляне, в Скопле и Сараево, в больших и маленьких городках Югославии. Русские принесли с собой не только итальянскую школу пения, но и традиционный для отечественных спектаклей русский исполнительский стиль, служивший образцом для сербских артистов.

К началу сезона 1921/22 г. Белградская опера наряду с несколькими выдающимися отечественными артистами имела почти полностью сформированную труппу из русских беженцев, которые, как в сказке, дали возможность совершенно, фантастически, обновить репертуар[907].

Таланты и профессионализм русских артистов позволяли им не только успешно участвовать в сербских операх, но и знакомить поклонников этого вида искусства с оперной классикой России: «Евгением Онегиным», «Пиковой дамой», «Царской невестой», «Борисом Годуновым» и многими другими замечательными творениями. Самый решающий вклад в Оперу внесли сами солисты, среди которых были такие, какими могла гордиться любая сцена. Станислав Винавер, который в первом десятилетии обновленной оперы был единственным настоящим ее критиком, написал даже одну «молитву» после «Миньоны» Лизе Поповой: «Дивная, тре-

петная г-жа Попова!.. Какое счастье, что она с нами... Пусть больше и чаще поет, а мы ей будем молиться как потерпевшие кораблекрушение моряки, моряки в море грубости – ей, звезде моря, вместилищу милосердия и спасения»[908].

С 1920 до 1941 г. было поставлено 156 оперных и балетных спектаклей, а в 132-х участвовали русские артисты[909].

Их влияние приняло характер школы.

По сути дела русские, как подчеркивают сами сербы, так или иначе «содействовали росту художественного уровня белградской оперы, даже созданию некоторых белградских оперных традиций, и, что весьма важно, воспитанию отечественных певцов... заменивших впоследствии своих русских коллег, учителей»[910].

Это признание особенно важно в той ситуации, когда русские певцы, как правило, не стремились овладеть сербским языком. Возможно, это обстоятельство было одной из причин рождения следующего парадокса: с одной стороны, слышалось, что «благодаря русским у нас есть своя опера», а с другой – утверждалось, что «из-за русских мы не имеем своей оперы». Негативная реакция была, вероятно, вызвана и завистью, неудовлетворенными личными амбициями, доминантной ролью русских артистов и их претензиями на верховодство, «затиранием» национальных кадров. Как остроумно отмечено П. Крстичем: «Если бы „Фауст" стал сербской оперой только по той причине, что ее исполняли сербы, тогда бы „Гамлет" был сербской трагедией, когда его играют сербы»[911].

Ситуация в опере обсуждалась и в русской прессе. Один из безвестных любителей театра писал: «В сербской прессе появляется ряд статей в защиту русских. Особенно знаменательна большая статья одного выдающегося местного журналиста. В ней он с возмущением и большим знанием дела подвергает горячему, бичующему разбору все шовинистические и неосновательные нападки, квалифицируя их весьма резко и заявляя, что они – „оскорбляют не только русских артистов, которые с полным самозабвением исполняют свою миссионерскую и пионерскую роль у нас, за что они имеют право ожидать, по крайней мере, признания, но это унижает и нас самих, так как мы делаемся смешными и пошлыми, отчаянными карикатурами в глазах всякого сознательного музыкального человека... Для развития нашей музыкальной культуры настоящее счастье, что пришли русские. Может и теперь есть,

кто бы заменил с большим удовольствием русских поляками или чехами, что, кстати, подчеркнуло бы дружескую связь с этими новыми славянскими образованиями, но равных по художественному достоинству и дешевизне оплаты труда, к их большому сожалению, они найти не могут“»[912].

«Все, выпады, — указывалось далее в статье, — по счастью, исходили из весьма небольших, хотя и крикливых групп, масса же театральной публики и пресса относились к русским не как к эмигрантам, а как художникам, ценя и любя их за те эстетические ценности старой русской театральной культуры, благодаря которым так легко и безболезненно создалась опера. Опера, которой может гордиться не только Сербия, но и все Королевство С. Х. С.»[913]

Благодаря русским артистам репертуар Народного театра обогатился не только классическими произведениями, но и современными спектаклями. Последней новинкой на оперной сцене в межвоенном периоде была в 1937 г. «Катерина Измайлова» Шостаковича.

И конечно, дирекция театра при приеме русских оперных талантов, руководствовалась «не русофильством и не желанием помочь эмигрантам, а простым коммерческим и художественным расчетом»[914].

Итак, все началось 24 июня 1919 г., когда в Офицерском доме на концерте «Для русских беженцев» наряду с Еленой Докич — фортепиано, Йованом Зорка (московский воспитанник) — скрипка, и Вячеславом Рендлом — виолончель, выступала Мария Федоровна Вилуева с романсами Даргомыжского. 9 декабря в зале Касины (центр Белграда) состоялся чисто русский концерт оперных певцов, где выступал и бас Евгений Семенович Марьяшец[915].

Русские доминировали во многих представлениях. Два примера. В 1920 г. на премьере «Евгения Онегина» пели: Н. Вирен-Рейманова — Татьяну, А. Свечинская — Ольгу, Е. Марьяшец — князя Гремина, Лубинецкий — Ленского. В 1925 г. на премьере «Аиды» все сольные партии исполняли Е. Вальяни, К. Роговская, Н. Гукасов, Г. Юренев, Е. Марьяшец[916].

Первым принятым в оперу русским был концертмейстер Владимир Нелидов (1 марта 1920 г.)[917]. Он уже упоминался ранее несколько раз и настал удобный момент, чтобы сказать несколько слов об этой артистической натуре. Владимир Александрович Нелидов (23.10. / 04.11.1869, Мюнхен — 28.12.1926, Нью-Йорк), сын

видного российского дипломата Александра Ивановича Нелидова, «грозы» Константинополя, всю свою жизнь отдал театру. Он начал служить ему, начиная с должности чиновника по особым поручениям при Дирекции Московских Императорских театров, потом заведующим репертуаром Московского Императорского Малого театра и, впоследствии, заведующим труппой Малого театра. В 1920 г. выехал из советской России. Блестящий знаток Москвы, ее актеров, знаменитостей, людей неординарных, отличный стилист, журналист, критик Нелидов оставил будущим поколениям изумительные мемуары, названные им скромно, но с достоинством: «Театральная Москва Сорок лет московских театров», напечатанные в 1931 г. за границей и переизданные в 2002 г. в Москве. И Белграду, как говорится, повезло, что Нелидов, со всеми его разносторонними артистическими дарованиями обосновался не в Париже, куда он все же потом уедет, а в столице Королевства сербов, хорватов и словенцев. О его творчестве сохранились любопытные строки, связанные с сочиненной им музыкой к спектаклю «Смерть Тентажиля», поставленного, повторяю, в 1921 г. Ракитиным. Наталья Вагапова, один из немногих знатоков русского театра за рубежом, желая подчеркнуть оригинальность и талант Нелидова, приводит отрывок из отзыва на его музыку, звучавшую «как заледенелая судорога, предваряющее каждое событие, каждое переживание... Не будь этой музыки, и спектакль сон остался бы сном, ничем не задевшим нашу душу. Ирреальная музыка придала реальность всей этой мистике»[918]. Немножко страшно, конечно, когда читаешь о «заледенелой судороге» музыки! Но мысль ясна.

Потом в оперу пришел режиссер Михаил Петрович Зицкой (27 апреля 1920 г.), который поставил «Евгения Онегина», затем примадонна Ксения Роговская (30 октября 1920 г.)[919].

В экстаз ценителей оперного пения приводили выступления упоминавшейся в самом начале Лизаветы Ивановны Поповой (6/19.09.1889, Астрахань – 17.11.1967, Лазаревское, Краснодарский край). После окончания Санкт-Петербургской консерватории (1912 г.) она была принята в Мариинский театр, где пела сольные партии. Дебютировала в роли Татьяны. Потом были выступления в Большом театре и других известных театрах. В 1919 г. жила в Крыму, откуда с мужем, Михаилом Каракашем, также оперным певцом, уехала в 1921 г. в Италию. С большим успехом пела во

Флоренции, в Риме, Барселоне, Париже, Загребе, Белграде. В столице Королевства семья решила остаться, благо «русские голоса» там ценились. В репертуар Лизаветы Ивановны входило множество заглавных партий. Назову только некоторые – Татьяна, Мадам Баттерфляй, Тоска, Манон, Лиза, Джульетта, Марта, Тамара, Луиза, Ярославна, Дездемона, Кармен[920]. Русский театрал писал: «Попова, бывшая артистка Императорского Мариинского театра, выдающаяся, редкая на оперной сцене, проникновенная и глубокая актриса. Лучшие ее достижения Миньон, Баттерфляй, Лиза и в особенности Сента в »Моряке Скитальце«[921].

Знакомила публику с произведениями русских и советских композиторов – М. Глинки, А. Гурилева, А. Варламова, М. Мусоргского, А. Бородина, Ц. Кюи, М. Балакирева, Н. Римского-Корсакова, П. Чайковского, С. Рахманинова, М. Гнесина, В. Шебалина, Н. Мясковского. Некоторые романсы пела в 1933, 1939, 1940 гг. по Белградскому радио.

В 1944 г. певица вернулась на родину. Погибла в автомобильной катастрофе. После смерти сына архив певицы практически был сразу расхищен. По сути, как мне рассказано было в Союзе театральных деятелей России, осталась только груда перепутанных нот на грязном полу.

Из певиц, на которых во многом держалась белградская опера, назову еще несколько имен.

Евгения Дмитриевна Вальяни (1901, С.-Петербург – ок. 1962, Италия), меццо-сопрано, выпускница Академии «Санта Цецилия» в Риме. Пела на сцене оперы Зимина. С 1921 и до 1939 г. как гость или постоянный член белградской труппы спела Ацучену, Кармен, Ольгу, Миньон, Амнерис, Кончаковну, Марину, Полину, графиню в «Пиковой даме»[922]. Добавлю, что уже в первые белградские годы она смогла спеть партию Миньон на сербском языке, что сразу было отмечено в «Музичком гласнике»[923].

Неонила Григорьевна Волевач (Вольевач) (1892 – ?), солистка Мариинки. С 1920 г. в Королевстве, с 1921 по 1931 г. примадонна оперной труппы в Белграде. О ней в одном из русских журналов писались такие слова: «Волевач… блестящее колоратурное сопрано, пение которой отличается большой задушевностью, простотой и редким техническим совершенством. Выдающаяся Царская невеста, блестящая Лакме, Джульетта, очаровательная Манон»[924]. О ней в 1921 г. в белградской «Трибуне» писали: «В сре-

ду 1 июня первый раз на нашей сцене она пела „Джильду“. Этот день стал небольшой, но датой, в развитии нашей Оперы. Случилось чудо. После первых нот публика разинула рот от удивления, а потом взволнованная неожиданным действием чарующей арии, затаив дыхание слушала, чтобы потом дать волю своим чувствам и разразиться аплодисментами»[925].

София Рудольфовна Драусаль (1893, Александровск – 1991, Белград), колоратурное сопрано[926]. Ее дорога в большую оперу была непростой, как впрочем, у многих певиц. Еще будучи гимназисткой, она пела в церковном хоре, на многих благотворительных концертах. Особый успех снискала во время прославления в ее городке 300-летия Дома Романовых, когда один из великих князей похвалил ее пение. И не удивительно, что София возмечтала о консерватории. Однако отец, довольно сурового нрава, и ранее запрещавшей дочери петь на сцене, высказался весьма определенно о ее желании получить консерваторское образование: «Лучше раньше тебя увижу мертвой!». И будущая знаменитость пошла в сельские учительницы. Она продержалась все же недолго, год. Помогла мать, ее любящее сердце[927]. Уже весной 1919 г. она закончила Одесскую консерваторию и через два дня уже выступала в городской опере. Потом было турне по южной России со знаменитыми Георгием Баклановым (наст. фамилия Баккис Альфонс-Георг Андриасович)[928] и Леонидом Собиновым. Обладательница самой маленькой ножки (размер 31) бежала вместе с мужем, русским офицером, из Александровска под артиллерийским огнем. Эмиграция для нее началась в волшебном Дубровнике[929].

После первого же концерта она была замечена и привлечена в труппу Белградского Народного театра[930].

С 1920-го по 1928 г. София Рудольфовна – солистка Белградской и Нови-Садской опер[931]. (У В. Петрович – по 1926 г.[932]).

Хвалебного отзыва удостоились ее «прекрасная Розина, замечательная Микаэла, Пастушка (Пиковая дама)»[933]. Потом «скучный» Белград «кончился», и началось увлекательно-экзотическое турне: южная Франция, Испания, Марокко, Канарские острова[934]. В 1931 г. она стала петь в Париже в «Русской опере»[935]. Потом, видимо, муж «затребовал» ее возвращения или сама она соскучилась, но София Рудольфовна бросает столицу мира и едет в Новый Сад, туда, где служил ее супруг. В этом городе, славном своим историческим прошлым, замечательными памятниками архитек-

туры, богатой культурной жизнью, она на целых десять лет посвящает себя педагогической деятельности. Затем последовало возвращение в столицу Королевства и сольные выступления на «Радио-Белград», перемежавшиеся воспоминаниями о начале белградской оперы, том времени, когда артисты в промежутках между актами собирались в одном из помещений около жаровни, чтобы согреться перед выходом на сцену [936].

Несколько по-иному пишет А. Б. Арсеньев: в конце 1930-х гг. Драусаль вернулась в Белград и с 1948 по 1952 г. ее голосом могли наслаждаться слушатели «Радио-Белграда»[937]. Закончила выступления в 1946 г. партией изумительной Джильды, с которой и дебютировала на белградской оперной сцене[938].

Назову здесь и имя приехавшей из красной Москвы на заработки певицы Дарьи Федоровны Захаровой. Она пела в 1925 г. в белградской опере Аиду, Марину Мнишек, Кармен... Полагаю, что ей платили в Сербии гораздо больше тех двухсот долларов в месяц, которые она получала в Москве[939].

Евгения Владимировна Лучезарская (1881, Килин, Бессарабия – 05.02.1968, Сен-Жермен-ан-Ле, близ Парижа), меццо-сопрано. О ней известно немногим больше, чем о Захаровой: после завершения обучения в консерватории в Санкт-Петербурге пела в Народном доме в Северной Пальмире, потом три года – в Большом театре. Последние три года перед эмиграцией она выступала в городском театре Одессы. С 1918 г. Евгения Владимировна в эмиграции, пела в Белграде, потом в Бухаресте, в Италии. Ее можно было видеть и слышать и в «Русской опере» в Париже. Белградские любители оперы могли очаровываться ее голосом и в 1926 г. – Марина, Кармен, Амнерис[940]. В 1927 г. руководство театра не подписало Лучезарской контракт на следующий сезон[941]. Почему? Может быть, интриги или требование сверху о продвижении национальных кадров? И то и другое возможно, причем сразу и вместе.

Волшебным лирическим сопрано обладала полька Елена Ловшинская (Ловчинская). Была первой певицей, получившей 17 мая 1919 г. ангажемент в Народном театре, т. е. еще до открытия Белградской оперы, в которой она блистала до 1925 г. Елена завоевала публику своей Чио-Чио-Сан, голосом то полным радости, то глубокой трагической боли. В 1924–1925 гг. – солистка Нови-Садской оперы. Часто Елена гастролировала и в Осиеке[942].

Короткое время (май 1920–1922 гг.) на сцене столичной оперы звучало меццо-сопрано Антонины Свечинской в «Евгении Онегине»[943].

Известность в Сербии получила обладательница меццо-сопрано Александра Емельяновна Ростовцева. Опыт выступлений у нее был весьма большой. Свою артистическую карьеру она начала в 1896 г. в театре Солодовникова, потом пела в операх Зимина и Мамонтова. Репертуар – Любава в «Садко», Любаша в «Царской невесте» Римского-Корсакова, Любовь в «Мазепе», Морозова в «Опричнине» Чайковского, Далила в «Самсоне и Далиле» Сен-Санса, Амнерис в «Аиде» Верди, Рогнеда в «Рогнеде» Серова и др.[944] Как писали в театральном журнале «Comoedia», Римский-Корсаков специально для ее меццо-сопрано написал «Царскую невесту» и «Садко»[945].

Она прибыла в Белград в 1921 г. и сразу стала петь в столичной опере. Первый раз предстала перед слушателями, исполняя партию няни в «Евгении Онегине». Участвовала много раз в русских благотворительных концертах. Потом вскоре покинула сцену, вступив на путь преподавания сначала в музыкальном обществе «Станкович», где была, благодаря выдвинутой ею идее, открыта в 1922 г. первая оперная школа (улица Стишка, № 56) в Сербии[946].

Вместе с ней там учили Надежда Крюкова-Илич (пение), Илья Слатин и Нина Мисочко-Егорова (клавир), Владимир Слатин (скрипка)[947]. Оттуда вышел будущий замечательный пианист Алексей Бутаков, ученик Ильи Слатина[948].

Ученицами Ростовцевой были: Быкова – контральто, Верович – сопрано, Мебон – сопрано, Роксикова – меццо-сопрано, Волоцкая – меццо-сопрано, Пассек – сопрано, Радойчич – сопрано, Столич – сопрано, Троянова – меццо-сопрано, Диевский – баритон, Пономарев – бас, Борисевич – тенор[949]. Из воспитанниц Ростовцевой можно назвать еще имя Ольги Николаевны Ольдекоп (ок. 1906, Полтавская губ. – 26.03/08.04.1946, Белград), ставшей профессиональной оперной певицей[950].

В 1925 г. перед белградской публикой появится и меццо-сопрано Елена Алексеевна Садовен (? – 13.09.1978, Париж), выпускница Санкт-Петербургской консерватории по классу Натальи Александровны Ирецкой. Пела Елена в Милане, Париже, Мадриде[951]. В сезоне 1929/30 г. она поет партии Кармен, Любаши, Амне-

рис, Далилы и Лотты. О божественном даре певицы свидетельствует не только любовь публики, но и избрание почетным профессором консерватории имени Сергея Рахманинова[952].

Руководство Белградского театра приглашало на свою сцену артистов и артисток из других театров: могу назвать имя певицы Жалудовой, обладательницы драматического сопрано, приглашенной на сезон 1927/28 г. из Люблянской оперы[953].

Теперь о примадонне Ксении Роговской, принятой в оперу 30 октября 1920 г.[954], «обладательницы лирико-драматического сопрано редкой красоты. Прекрасная Тоска, нежная Аида, трогательная Мими, благородная Лиза»[955].

Итак, генеральская дочь Ксения Ефимовна Роговская-Христич (1896, Варшава – 22.01.1961, Белград). Ее путь в театр начался в Иркутске. Здесь в пять лет Ксения слушала очаровавшую ее оперу «Кармен», на десятом году получила первую роль – карлика в «Спящей красавице». Потом были Италия, Милан, консерватория. В 1916 г. Роговская дебютировала на знаменитой миланской сцене в опере «Лючия де Ламермур». Потом последовало возвращение в военную Россию. Сразу она была принята в московскую оперу Зимина. Ее восхождение на оперный Олимп чуть было не сорвалось: ожидая своего выхода в опере «Лакме», молодая певица «так была испугана, что хотела сбежать домой, когда услышала вступление оркестра». Задержали ее два режиссера. Позже, в том же 1916 г. в мае, она споет Маргариту в «Фаусте». В опере «Таис» Ксения поет со знаменитой Марией Кузнецовой, Павлом Холодковым, ее будущим партнером в Югославии[956].

После Роговская выступает в Большом театре, поет с Шаляпиным и Собиновым. В концертах исполняет романсы дирижера Мариинки и композитора Эдуарда Францевича Направника. На 24-м году как беженка прибыла в Королевство СХС вместе со своей теткой игуменьей Екатериной (Ефимовской) в монастырь Кувеждин на Фрушкой горе, который был в 1920 г. предоставлен русским монахиням. В этой обители, как сама потом говорила, – «прозябала». Благодаря управителю Народного театра Милану Гролу, формировавшему ансамбль оперы, она была принята в 1920 г. в труппу. Первый раз Ксения появилась на сцене в роли Татьяны, заслужив в прессе восторженные отзывы. Эту партию она исполняла с 1920 по 1923 г, и в 1933 г. как гость. Свои роли пела на сербском языке, чем потом гордилась[957].

Ее Виолетта в «Травиате» также снискала отличные отзывы в прессе. Все это вызывало ревность у коллег[958].

Нападки шли на всю русскую эмиграцию в опере и театре. Авторитетный музыкальный критик М. Милоевич, озабоченный будущим отечественных кадров певцов, которым мешают русские своим многочисленным присутствием, утверждал, что «благодаря Революции в России» у них нет своей оперы. Была еще одна проблема, о которой повсюду писали и говорили, — язык. Многие певцы так и не научились правильному сербскому языку, поэтому пели на русском или некоем «сербско-русском варианте». И у Роговской здесь тоже были свои трудности[959].

В сезоне 1921/22 г. она прекрасно спела Мими в «Богеме», надолго запомнилась своей Аидой (май 1925 г.) — с собственной концепцией этой роли, отличавшейся от других. В 1927 г. после отказа в продлении контракта Роговская уехала в Париж в оперу своей старой знакомой М. Н. Кузнецовой. Отъезд был вызван тяжелой ситуацией в театре и все учащавшимися интригами вокруг нее. В 1929 г. она вышла замуж за талантливого композитора, автора многих прекрасных симфонических и хоровых произведений Ст. Христича[960], ставшего впоследствии директором оперы. Потом это замужество напрямую связывалось критиками с ее «тиранством» в опере, что создавало нездоровую атмосферу[961].

В 1929 г. Роговская приехала в Белград на гастроли: публика и критики приняли ее тепло и восхваляли ее Ярославну в «Князе Игоре». В 1933 г. она получила ангажемент в родном театре и 10 июня выступила в опере «Федора» в главной партии[962].

Ксения получила хорошую прессу в главной газете страны «Политике» от 11 июня, но... в последние месяцы того года один за другим следуют материалы о незаслуженно высокой плате, критика ее мужа, замечания анонимных журналистов об изменении в худшую сторону голоса певицы. Ситуация усугублялась тем, что она действительно все меньше выходила на сцену. Тем не менее, несмотря на все удары, сыпавшиеся на нее и семью, Ксения все же осталась на сцене до 1943 г. Ее искусство, опыт, умение петь сердцем, актерское мастерство в «статичной» опере — все это было ее вкладом в подъем белградской труппы[963].

Ветераном сербской оперы был один из любимцев столичной публики баритон Павел Федорович Холодков (1888, Рязань — 1967, Белград), почти без перерывов выступавший с 1921 по

1951 г. на сцене оперного театра. Искусству пения он учился в Санкт-Петербурге и в Москве, пел в опере Зимина, в годы Гражданской войны – в «белой» Одессе (1918–1919 гг.). В эмиграции Холодков обосновался в Белграде. Он спел около тридцати партий, исполнение которых, по мнению публики и критики, всегда было безукоризненным. Павел Федорович принадлежал тому поколению оперных артистов, которые расширяли интерес к музыкальной культуре среди сербов. В его репертуаре были Риголетто, Жермон, Онегин, Мефистофель, Эскамильо, Яго, Валентин, Грязной, Игорь, Писарро, Бег Пинтарович в «Хасанагинице» и пр. Радовал певец своим голосом Любляну (1925–1928 гг.), Скопье (с 1949 г.), где еще и преподавал вокал. Гастролировал Холодков по Европе, где был желанным гостем ее оперных сцен[964].

Из мужских солистов назову еще несколько имен. Начну с «царя» – Льва Борисовича Зиновьева (наст. фамилия Гипс) (1876, Литва – 03.07.1927, Белград, еврейское кладбище): баснословный тенор, который начиная с 23 сентября 1921 г. пропел в течение шести сезонов самые крупные партии. Музыкальное образование он получил в Одессе. Потом последовали выступления в Киеве и отъезд на «обязательно-желанную» стажировку в Италию. Затем турне по Европе и Америке и возвращение на родину. После 1917 г. Лев Борисович уехал в Европу. С короткими перерывами – пел с 1921 по 1926 г. – на белградской сцене. «Зиновьев, – писал о нем белградский театрал, – певец европейской и американской карьеры, драматический тенор хорошей итальянской школы. Очень хорош в „Аиде“, незабываем и как актер, и как певец в „Жидовке“». В Белграде нашел свое семейное счастье, женившись на русской беженке – сестре милосердия[965].

Ушел из жизни, случайно или нет, после своего увольнения из театра Георгий Матвеевич Юренев (1891 или 1893, Москва – 1963, Брюссель), драматический тенор. После учебы в Московской консерватории он был принят в 1917 г. в Большой театр. В том же году Георгий бежал в Одессу, куда устремлялись люди, спасавшие свои жизни от красных. Был призван в Добровольческую армию, воевал. Покинул Юренев «красневшую» Россию уже из Севастополя. Попал он в Далмацию, концертировал в Черногории. По некоторым данным, еще до своего появления на белградской сцене Георгий Матвеевич совершенствовался в Италии, во Франции. Видимо, в Европе тогда все места были «заняты», и с 1921 по

1928 г. он солист Белградской оперы, где запомнился как «обладатель исключительной силы баритона. Великолепный Моряк-Скиталец, хороший Борис Годунов, блестящий Валентин, яркий Риголетто». Дебютировал в «Риголетто». За восемь белградских лет Г. М. Юренев гастролировал в Барселоне (4 сезона), в Монте-Карло, в Варшаве, в Вене. Пел он все заглавные партии в операх «Риголетто», «Тоска», «Борис Годунов», «Аида», «Фауст», «Кармен», «Царская Невеста», «Сказки Гофмана», «Паяцы», «Летучий Голландец», «Лоэнгрин» и др. – около 40 опер[966].

Потом все же «европейское счастье» улыбнулось и ему: провинциальные Балканы он поменял на артистическую Европу: выступал в парижской труппе князя Церетели, гастролировал по многим европейским столицам, в их числе был и «старый приятель» Белград. После Второй мировой войны певец осел в бельгийской столице и стал учить других искусству вокала[967].

Александр Аркадьевич Балабан (? – до 11.02.1950, Нью-Йорк), артист оперы и оперетты, баритон. О нем известно немного: на сцене Народного театра в Белграде он спел 5 сентября 1923 г. партию Фигаро, четыре последующих сезона его можно было слышать в ролях Онегина, Себастиана, Сильвио, Альфио, Валентина и Эскамильо, Жермона и Амонасра и пр.[968] Знаток «белградско-русского» театрального мира написал о нем две строчки: «Балабан, опытный провинциальный баритон, интересный актер. Дал захватывающее исполнение Грязного»[969].

Добавлю, что Балабан был известен не только белградцам, но и жителям многих городов Королевства, куда он ездил на гастроли с концертами.

Михаил Николаевич Каракаш (1887, Симферополь – 1937, Бухарест), актер, режиссер, педагог и певец. Первые уроки вокала он получил у своей матери – известной оперной певицы. После Санкт-Петербургской консерватории Михаил стажировался в Милане. Потом был Большой театр, а с 1911 г. Мариинский.

Критики видели в нем одного из лучших интерпретаторов ролей Евгения, Елецкого, Фигаро, которому «не было равных в России». После революции Михаил Николаевич эмигрировал в Белград[970]. Несколько по-иному пишет Арсеньев. По его данным, вначале Каракаша увидела знакомая Италия. Потом со своей женой Лизаветой Поповой через Мюнхен он прибыл в 1922 г. в Королевство[971] (по данным В. Петрович: семья прибыла в 1921 г.[972]). Пер-

вый раз певец выступил 20 января 1922 г. в роли Онегина, потом последовали сольные партии Сильвио, Марселя, Валентина, Фигаро и пр.[973] Каракаш часто гастролировал по стране. В частности, 3, 7, 10 февраля 1922 г. в Великом Бечкереке он выступал вместе с Е. Поповой с огромным успехом. Сбор от последнего концерта был передан в фонд помощи беженцам[974]

В 1926 г. Каракаш потерял голос. Певец начал другую жизнь: пробовался в оперной режиссуре, основал частную киношколу, играл в театре своего земляка Александра Черепова[975], получил специальность строителя после окончания технического факультета Белградского университета[976] (по данным В. Петрович: закончил технический факультет Мюнхенского университета[977]).

Известен как строитель Панчевского моста[978].

Певец, режиссер, педагог Евгений Семенович Марьяшец (1883, Одесса – 1953, Титоград, совр. Подгорица). Учившийся в свое время в Санкт-Петербурге и в оперной Мекке[979] (выступавший в «Ла Скала» в 1915 г.[980]), он сыграл большую роль в становлении Белградской оперы[981].

30 июня 1920 г. Марьяшец официально вошел в труппу Народного театра. В новом сезоне Евгений Семенович поставил «Севильского цирюльника» и «Риголетто»[982]. Ему принадлежат постановки «Лакме» и «Демона»[983]. Блестящие выступления с 1921 по 1925 г. (спел 26 партий) были внезапно прерваны, вероятно, вследствие каких-то проблем с голосом. Потом Марьяшец работал суфлером, затем пробовал себя на режиссерской ниве. При жизни его даже «хоронили»: в некрологе, опубликованном на основании непроверенных данных, были слова: «Бас феноменальной глубины и талантливейший артист... непревзойденно сыграл целый ряд оперных персонажей, из которых такие, как Дон Базилио в „Севильском цирюльнике“ и Варлаам в „Борисе Годунове“ еще не скоро получат лучшего интерпретатора»[984].

После Второй мировой войны Е. С. Марьяшец продолжал служить своим опытом и талантом сербской опере уже в качестве педагога в музыкальной школе в Нови-Саде, а в конце жизни – в Титограде[985].

На оперной сцене столичного театра однажды выступила и Лидия Мансветова в «Любовном напитке»[986].

С 1924 по 1936 г., с некоторыми перерывами, белградцы могли слышать бас-баритон Бориса Павловича Попова[987] (1888, Ново-

георгиевск – ?)[988]. Ранее, в 1923–1924 гг., он радовал своим искусством и Любляну, куда вернулся в 1939 г. и пел там до 1945 г.[989] Будучи мужем знаменитой балерины Нины Кирсановой, Борис Павлович удостаивался в прессе не менее лестных отзывов: «Попов, артист Московского Большого театра. Редкий среди русских певцов вокалист, обладатель чарующего тембра музыкального баритона. Выдержанный, стильный Онегин, прекрасный Фигаро, отличный Елецкий»[990].

Могу назвать уже упоминавшееся имя Георгия Андреевича Бакланова, гастролировавшего в Белграде в середине 1920-х гг. и «показавшего белградской публике образы редкой отделки и вдохновенного творчества»[991].

Я назвал лишь нескольких, о которых что-то известно, но есть имена, ждущие еще своих биографов. Это – Нерсес Гукасов (1924, сезон 1924/25 г.), Евгений Виттинг (сезоны 1929/31 гг.), Иосиф Степневский (сезон 1921/1922 г.), имевший опыт выступлений в «Ла Скала» лирический тенор Александр Веселовский (начало 1920-х гг.), Александр Викинский (сезон 1921/22 г.), Валентинов, Смирнов, Третьяков, певший Радамеса и Фауста в 1925/26 г.[992] Тенор Федор Рич, тенор, уехавший в 1929 г. в Париж[993], солист Белградской оперы Александр Риго[994]. Сюда добавлю имена Т. Батранец, В. Старицкой, К. Оневского[995].

Из гостей Белградской оперы назову еще С. Залесского, Лидию Липковскую, колоратурное сопрано, знакомую оперному дореволюционному Петрограду, Запорожца, обладателя мощного баса, Юлию Мозгову, сопрано[996].

Сюда надо внести и артистку Петербургского театра музыкальной драмы Аду Полякову – любимицу белградских ценителей оперы. В сезоне 1922/23 г. она с успехом исполнила партии Джильды в «Риголетто», Марженки в «Проданной невесте»[997]. Портрет красавицы Ады был помещен на обложку второго номера журнала «Comoedia» за 1924 г.

Погружаясь в оперный мир, нельзя обойти вниманием знаковую фигуру в белградском театральном мире – Феофана Венедиктовича Павловского (ок. 1880, Павлоград, Екатеринославская губ. – до 02.07.1936, Каунас, Литва), оперного певца, режиссера. За его плечами были юридический факультет Киевского университета св. Владимира, Санкт-Петербургская консерватория по классу пения и сценических постановок. Он выступал в Большом теат-

ре. Баритон Павловского был отмечен Ф. И. Шаляпиным, с которым он ездил, уже в эмиграции, на гастроли в Барселону. Вместе с К. С. Станиславским Феофан Венедиктович организовал в Москве оперную студию. В 1920 г. он эмигрировал из Крыма вместе с армией Врангеля в Константинополь, работал в порту грузчиком. Потом Павловский обосновался в Королевстве сербов, хорватов и словенцев. В сезоне 1920/21 г. Феофана Венедиктовича видели на столичной сцене в роли Риголетто и Онегина, но потом перешел на режиссерскую работу[998].

С 1 августа 1921 по 1928 г. Феофан Венедиктович – режиссер драмы и оперы Народного театра в Белграде. Сразу отмечу, что Павловский поставил всю репертуарную основу оперы (23 премьеры и 9 обновленных). Что еще? Он – создатель, управитель и режиссер Русского художественного драматического объединения в Белграде (1923 г.), преподаватель в Актерско-балетной школе. С 1928 г. Павловский жил в Литве, работал в Ковно (совр. Каунас) режиссером в Литовской государственной опере. Поставил оперы: «Дубровский», «Борис Годунов», «Князь Игорь», «Сказка о царе Салтане». Обновил постановки «Демона» и «Евгения Онегина»[999].

О его мастерстве режиссера так писал аноним-театрал: «Павловский, бывший артист Московского Императорского Большого театра, приглашенный в Белградскую оперу, заявил себя врагом устаревших традиций и консерватизма и начал борьбу, подчас тяжелую, но из которой вышел с большой честью.

Отличаясь оригинальностью замыслов, Павловский в своих постановках все – и декорации, и костюмы, и движения, и настроения – подчинил духу, характеру и стилю музыки. Ему чуть ли не первому, после Комиссаржевского, принадлежит заслуга пронизать все исполнение внутренним и внешним ритмом. Мастер массовых сцен, Павловский, отделывает до мельчайших деталей исполнение отдельными артистами своих ролей. Конечно, только немногие постановки отличаются вышеуказанными качествами. Думаем, что внешние причины редко когда позволяют отдать каждой постановке столько внимания, сколько следовало бы. Но если мы можем насчитать 5–6 таких постановок, то это уже громадная заслуга»[1000].

Уже в 1921 г. Павловский, опираясь на мастерство русских певцов и певиц, показал ряд премьер: «Сказки Гофмана» Оффен-

баха, «Виндзорские проказницы» Николаи, «Проданная невеста» Сметаны, «Севильский цирюльник» Россини, «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» Чайковского, «Мадам Баттерфляй» Пуччини, «Паяцы» Леонкавалло, «Кавалерия Рустикана» Масканьи. Заглавные партии пели звезды – Роговская, Юренев, Зиновьев, Холодков[1001].

С 1922 по 1928 г. поставил двадцать опер разного стиля: в их числе и «Пиковая дама», и «Царская невеста», «Борис Годунов», «Сказка о царе Салтане», «Проданная невеста», «Поцелуй», «Енуфа», «Дон Пасквале», «Бал-маскарад», «Аида», «Кармен», «Манон», Сказки Гофмана», «Еврейка», «Фра Дьяволо», «Виндзорские проказницы»[1002].

Сам Павловский уже в начале своей режиссерской работы писал: «Хотел бы помечтать о том, что сербский оперный театр пойдет по пути русского театра, по пути развития, пути прогресса и эксперимента. Пройдет несколько лет, и театр заблещет путеводной звездой в мире европейского театра, так как последний уже много лет... почивает на засушенных лаврах. Девственная славянская душа, которая питается из источника живой воды, из богатой народной поэзии, скажет миру новое свежее слово»[1003].

Однако неординарностью своих постановок он стал неугоден критикам, дирекции... видевшими, грубо говоря, в «перестановке табурета на сцене» революцию в опере, задыхавшейся в тисках статичных традиций.

Время все расставило по своим местам. Сербский исследователь Бранко Драгутинович напишет, что режиссура Феофана Павловского, основанная на принципах сценического реализма придала репертуару белградской оперы традиционалистскую солидность и создала твердую базу для движения вперед[1004].

Собственно говоря, не все было гладко с выступлениями на оперной сцене и у других артистов. Об этом немного говорилось ранее, теперь, когда представлены портреты артистов, скажу подробнее. Кризис, трения, возникшие у русских певцов и певиц с белградскими театралами и руководством белградской оперы, обусловлены двумя причинами. Первая, о ней я уже говорил, связана с пением на русском языке. Большинство не хотело учить сербский уже потому, что он давался тяжело, к тому же актеры опасались неуверенности на сцене, а от суфлера они напрочь отказывались. Сербская же публика, естественно, хотела понимать,

о чем поют на сцене, что там происходит. Критика, была, грубо говоря, также раздражена доминированием русского языка и требовала решить вопрос языка на оперной сцене в пользу сербского.

Так, М. Милоевич, в главной газете страны «Политике» не только вел кампанию против господства русских певцов, что может быть оправдано, но и против «устаревшего» Чайковского, что непонятно. Вторая была тесно связана с первой: все главные роли пели русские, не было места сербским молодым талантам. Отсюда со временем пошли интриги, сплетни. Русские мастера становились нежеланными на сербской сцене, последовал отказ от контрактов с некоторыми из них, например с Павловским[1005].

После его ухода новая постановка под руководством Марьяшеца «Демона» Рубинштейна не была особо удачной. Правда, после полугода Феофан Венедиктович вернулся на старую сцену, но только для того, чтобы по приглашению руководства театра поставить оперу «Маскарад» Верди. После этого отношения не возобновились и в 1928 г. Павловский уехал в Каунас. После него имена режиссеров менялись на афишах: уже знакомый Севастьянов, поставивший с триумфом «Царя Салтана» Римского-Корсакова, киевлянин Улуханов, представивший на сцене величественную «Хованщину» Мусоргского, «Гальку» Монюшко и советскую оперу «Катерина Измайлова»[1006].

Упомяну здесь опять имя Юрия Ракитина, вошедшего в историю оперы как постановщика таких спектаклей, как «Травиата», «Фауст», «Князь Игорь»[1007].

Теперь очередь Нового Сада, где оперная труппа в сербском театре была создана благодаря увиденному искусству оперных певцов и певиц, гостивших в этом городе. Культурная столица Воеводины не могла уже существовать без оперы. За 1920–1925 гг. новосозданная труппа представила свыше 20 оперных спектаклей. Большинство ее составляли русские из оперных театров Варшавы, Киева, Москвы, Одессы, Санкт-Петербурга, Тифлиса, «принятые по контракту или приезжавшие на гастроли из Белграда»[1008]. В частности, некоторое время солистом оперы выступал Василий Сергеевич Ширай, баритон[1009]. Дирижерами были Петр Иванович Колпиков и симферополец Федор Иванович Селинский[1010].

После закрытия новосадской оперы Федор Иванович переехал в Белград, играл на скрипке в оркестре Народного театра.

После основания Радио-Белграда он стал руководителем Радиооркестра, позже и эстрадного оркестра[1011].

Среди местных певцов можно назвать Надежду Архипову, Николая Баранова, Веру Горскую, Антонину Трегубову, Марию Ванифатову (урожд. Шевченко), Александру Флегинскую, Сергея Усова, вспомнить инструментальное трио – скрипач Павел Фигуровский, виолончелист Петр Пожариский, София Полетика, фортепиано[1012].

Некоторое время в Новом Саде пел Александр Михайлович Траснянский (ок. 1884 – 24.06.1936, Париж). Но в 1924 г. он уехал в Италию, был четыре года регентом флорентийского собора, потом перебрался в Париж[1013].

Благодаря отличному исследованию Несибы Палибрк-Сукич, можно говорить о русских оперных артистов и артисток в Панчево.

Первая встреча жителей этого города с русским искусством состоялась благодаря опять-таки опере. Так, в сентябре 1919 г. в Панчево блестяще выступила Татьяна В. Никанова (аккомпаниатор Мария Кригина). Назову еще ряд имен: А. И. Бобрахотовас, Юршевская, Лузанова, Марк Марков, Волевач, Холодков, Юренев. Марьяшец, братья Слатины[1014].

18 сентября 1921 г. там гастролировали русские мастера с оперой «Евгений Онегин» в исполнении Викинского, В. Нелидова, Де Спирел, Кучеровой[1015].

С этим городом связаны жизнь и творчество замечательной певицы Фатимы Федоровны Полибиной, знакомой зрителям по оперным спектаклям в Москве. Пела на сербском, польском, румынском, турецком языках. В сентябре 1920 г. она открыла концертный сезон. Выступала тогда вместе с балериной Ниной Хитрово и пианистом Покровским. На концерте пела арию из «Пиковой дамы» и вне программы исполнила романсы, восторженно принятые публикой[1016]. Правда, потом в местной газете «Панчевац» ей все же советовали обновить репертуар: «Хабанера» и романс «Жить будем жить» изрядно приелись[1017]. В 1926 г. в зале «Трубач» выступала на вечере оперных певцов вместе с Идой Ард и Нерсесом Гукасовым (фрагменты из «Аиды», «Кармен», «Еврейки»).

Много раз гостил в Панчево Павел Холодков. В 1925 г. он выступал в «Травиате» вместе с дирижером И. Слатиным и режиссером В. Туринским, Софией Давыдовой в роли Виолетты

и С. Полич в роли Фиоры. Свой первый собственный концерт в Панчево Холодков отметил 4 октября 1936 г. в концертном зале отеля «Эспланада». Программа включала арию из «Князя Игоря» Бородина, «Романс» Чайковского, «Куплеты тореадора» из «Кармен» и др. Его пианистом был знакомый уже Алексей Алексеевич Бутаков (Петербург, 1907 – ?), закончивший в 1924 г. русско-сербскую гимназию в Белграде и музыкальную школу им. С. Мокраньца по классу фортепиано[1018].

В 1925 г. в Панчево были сыграны еще три оперы. Это – «Севильский цирюльник», в которой публика впервые познакомилась с солисткой белградской оперы Софией Рудольфовной Драусаль. Затем – «Мадам Баттерфляй» (дирижер И. Слатин, режиссер В. Туринский) с знаменитой Лизой Поповой в главной роли. И – «Травиата».

Пожалуй, лучше всего о русском оперном пении и его восприятии в Панчево сказано в «Панчевце» в связи с концертом в апреле 1922 г. Волевач и Павловского: «Русские мастера искусств содействовали тому, что сейчас и у нас культивируются лучшие произведения музыкального искусства. Госпожа Волевач и на этот раз очаровала нашу публику своей бриллиантовой колоратурой. „Волшебную флейту“, „Риголетто“ и „Травиату“ спела со свойственной ей виртуозностью, но особенное впечатление произвела в пении „Баюшки-баю“ Гречанинова. Господин Павловский и на этот раз оставлял впечатление, что все партии пел слишком низко. Кроме того, ни выбор его программы нельзя признать удачным, для нашей публики Римский-Корсаков – слишком классичен, а „Im Treibhause“ Вагнера – слишком тяжел, она бы охотнее слушала „Демона“ Рубинштейна... Из дуэтного исполнения весьма понравились „Севильский цирюльник“ и „Травиата“»[1019].

И конечно, русские артисты имели свое Музыкальное общество, которое поставило и «Ивана Сусанина», «Китеж», «Майскую ночь» и ряд оперетт, а также вокальные произведения из области духовной музыки.

Его «отцами-основателями» являлись Владимир Нелидов и Илья Слатин, Владимир Бельский, дипломат Василий Штрандман, историк Александр Соловьев, Михаил Каракаш. Во главе встал Илья Слатин, которого потом сменил Владимир Бельский, руководивший обществом до военного 1941 года[1020]. Начало обществу было положено небольшой группой музыкантов и люби-

телей, которые с 1925 г. поддерживали концерты «Союза городов», а потом и музыкальные представления И. Слатина[1021]. Размещалось в Русском доме имени императора Николая II.

Официально он стало действовать со 2 января 1928 г., когда был утвержден его устав. «Кроме публичного исполнения музыкальных произведений, с целью пропаганды русских композиторов и исполнителей, задачей Общества, – подчеркивал его глава В. И. Бельский, – являлась забота о музыкальном просвещении его членов и русской молодежи вообще... надлежало постараться оберечь русское молодое поколение от забвения существующих образцов нашего музыкального искусства»[1022]. И дальше: «В сознании своей главной цели, Общество позаботилось об организации чтений о русском искусстве. За время своего пребывания в Белграде профессор И. И. Лапшин, живущий постоянно в Праге, прочитал с исключительным успехом 12 лекций под названием „Силуэты русских композиторов"... По примеру И. И. Лапшина продолжали аналогичные чтения о русских операх профессор университета А. В. Соловьев и преподаватель гимназии Е. А. Елачич»[1023]. Добавлю, что лекции сопровождались вокальными «иллюстрациями», в которых были задействованы молодые таланты – Татьяна Батранец, Наталия Раевская, З. Якубджанова, А. Бутаков[1024].

При всем этом общество «не удовлетворялось» концертами и пр. и жаждало испробовать свои силы в постановке опер. В конце 1933 г. в Русском доме оно представило ценителям этого искусства «Майскую ночь». Режиссером стал М. Каракаш, дирижером – И. Слатин, сценографом С. Алисов. В главных ролях выступали колоратурное сопрано София Давыдова-Слатина, Татьяна Батранец, тенор Маношевский из Загреба, бас Коровников. В следующем году на той же великолепной сцене зрители увидели «Жизнь за царя». Режиссер был прежним, а главные роли исполняли С. Давыдова-Слатина, меццо-сопрано Л. Алексова (Алексеева?), и бас Малюта. В спектакле принимали участи хор «Глинка» и оркестр королевской гвардии под управлением И. Слатина[1025].

При опере действовала своя школа, где учились сербские и русские дети. Участвуя на равных с взрослыми в спектаклях, ее воспитанники разделяли триумф вместе со своими учителями[1026].

Обязательно нужно вспомнить и русских музыкантов, выступавших в оркестре Белградского радио. Там регулярно выступа-

ли один из основателей Владимир Слатин (с Петром Крстичем), пианист Дмитрий Герасименок, дирижер Федор Селинский[1027].

В оркестре играли скрипачка С. Цветкова (ученица Л. С. Ауэра), Авенариус, Микеладзе и др. Это было время зарождения звукового кино, и музыканты, ранее работавшие таперами, остались без заработка, появление радио-оркестра было для них настоящим спасением[1028].

С 1945 г. в большом оркестре радио Белграда и оркестре Белградской филармонии играл воспитанник Крымского кадетского корпуса, Яков Михайлович Бартош (23.11.1912 – 17.11.1979, Нью-Йорк)[1029]. Его старшая сестра была оперной певицей и впоследствии создала в Одессе целую плеяду оперных певцов.

После окончания Крымского кадетского корпуса Яков поступил в музыкальную школу имени Станковича по классу пения. В 1943 г. Бартош уже пел партию Грозного в «Царской невесте» Римского-Корсакова. Потом у него были баритонные партии из опер «Мазепа» и «Снегурочка». В Радио-оркестре дирижер Ф. Селинский, оценив музыкальность и голос Якова Михайловича, предоставил ему выступать с оперным репертуаром, петь арии из опер «Князь Игорь», «Алеко», «Мазепа», «Царская невеста» и др.

В 1950 г. он уехал с семьей в Марокко, потом был Нью-Йорк, выступления по концертам[1030].

Русский мир оперы связан и с сочинительством. Только одно имя – Владимир Нелидов (композитор и пианист), написавший музыку к ряду драм, шедших в Национальном театре, и оперу «Смерть матери Юговичей»[1031].

Теперь Загреб. Опера в Хорватии была не только желанным гостем на сценах, но и давно вошла в мир театральной культуры страны, тесно связанной с музыкальной Веной.

В то же время парадоксально, но факт, что в хорватской столице в начале XX в. больше уделяли внимания постановкам русских опер, нежели в Белграде, в котором после Первой мировой войны начали ставить прежде всего итальянскую и французскую оперы. В Загребе же в эти годы можно было увидеть и услышать «Бориса Годунова» и «Хованщину» Мусоргского, «Царскую невесту», «Снегурочку» и «Сказание о граде Китеже» Римского-Корсакова, причем две последние вообще не показывали на белградской сцене[1032].

В то же время здесь приживались немногие из русских оперных певцов и певиц. В основном сюда любили приезжать на гаст-

роли из Белграда, о чем я уже говорил выше. Но были и мастера оперной сцены, ставшие своими в Загребе. Здесь можно назвать обладательницу чудесного меццо-сопрано Елену Андреевну Морозову (1894, Москва – 12.06.1935, Загреб). Судя по книге Т. В. Пушкадия-Рыбкиной, Елена Андреевна вначале принята была на белградской сцене. С осени 1921 по 1927 г. она чаровала свои голосом, «особой окраски» Загреб. Лучшие партии спела в русских операх[1033].

К этому следует обязательно добавить, что певицей и актрисой стала и ее дочь Елена Нюренберг (в замужестве Binички) (13.06.1920, Феодосия – 1992, Загреб), выступавшая под именем Елены Морозовой. В Загребе Елена окончила музыкальную академию и с 1944 г. стала выступать на сцене Народного театра. Позднее – с 1947 по 1950 г. – певица входила в постоянный состав его труппы. В сезоне 1951/52 г. в амплуа драматической актрисы она играла в Риеке. С 1957 г. Елена выступала в составе труппы Загребского театра кукол[1034].

Еще раньше, весной того же года в Загребе гостили Полякова и Садовен, а также тенор С. Б. Белина-Скупиевский, выпускник киевской музыкальной школы, артист Киевской оперы, и Поземковский, артист Мариинского театра[1035]. В 1922 г. загребские ценители оперного пения могли услышать и оценить тенор Григорьева[1036]. К этому краткому списку имен и дат добавлю имя артиста императорских театров Е. А. Виттинга, обладателя драматического тенора. В хорватской столице он пел, в частности, в «Пиковой даме». Как и все артисты, выезжал с гастролями: в 1929 г. он пел в Белграде, потом выступал и в соседней Любляне в «Аиде»[1037]. В Загребе был знаком тенор В. С. Севастьянова[1038]. С 1921 г. в Загребе вместе мужем обосновалась выпускница Санкт-Петербургской консерватории Елизавета Ивановна Кульженко (девичья фамилия Мусатова) (07.02.1871, С.-Петербург – 24.06.1951, Загреб). Ее пение можно было услышать в самых различных местах: от Мюзик-холла до протестантской церкви, от зала Теософского общества до неврологической больницы. Занималась Елизавета Ивановна и преподавательской деятельностью[1039].

Слышали в Хорватии и голос выпускника Загребской музыкальной академии Анатолия Маношевского (1901, Екатеринодар, совр. Краснодар – 18.03.1983, Риека). С 1926 г. он выступал в Загребской опере, потом в Осиеке и Риеке, где в 1953 г. отметил 25-летие своей сценической деятельности. Спел около 90 партий[1040].

Были незаметные широкой публике имена тех, кто пел в хоре, исполнял эпизодические роли. Упомяну трех.

Ида Евгеньевна Саприновская (1896, Киев – 1968, Загреб), сопрано. С 1923 г. сорок лет пела в оперном хоре Хорватского Народного театра в Загребе. Выступала и с небольшими сольными партиями. Добавлю, что занималась переводами пьес русских авторов[1041].

Иван Дмитриевич Павлов (18.08.1889, Москва – 02.03.1961, Загреб), бас. Он начал петь еще в Москве в любительских оперных спектаклях. Находясь с 1921 г. в Королевстве, первый ангажемент (1922/23 г.) Иван Дмитриевич получил в хоре театра в Новом Саде, исполняя небольшие сольные партии. С 1923 г. Павлов – член труппы Хорватского Народного театра в Загребе[1042].

Федор Дмитриевич Сахно (03.09.1896, Полтава – 07.04.1976, Загреб), баритон. Искусству пения он учился в Музыкальной академии в Загребе. С 1923 г. Федор Дмитриевич – постоянный член оперного хора, потом исполнитель эпизодических ролей в Хорватском Народном театре. Спел множество небольших партий[1043].

Опера это не только чудное пение, но и музыка, оркестр. И здесь я опять назову русское имя. Гобоист Александр Смирнов (26.10.1886, С.-Петербург – 06.03.1973, Загреб). Класс гобоя Александр закончил в Северной Пальмире. С 1907 по 1917 г. музыкант играл в оркестре А. Д. Шереметьева. Тридцать лет – с 1923 по 1953 г. – он был солистом оркестра Загребской оперы и первым гобоистом Загребской филармонии. Передавал свое искусство в средней музыкальной школе[1044].

На русскую оперу можно было пойти и в Далмации, в театральном Дубровнике, где сами улицы и площади средневекового города были лучше всяких декораций. В зарисовке «Русские в Далмации» А. Барсов писал: «Далматинцы были очарованы художественностью постановки и красотой исполнения русскими артистами опер «Евгений Онегин», «Травиата», «Риголетто»... Местная пресса была полна хвалебных рецензий». Автор отмечал Архипову – колоратурное сопрано в роли Виолетты, Морозову – контральто, Баранова – баритон, Милич – сопрано, Батистич – тенор, хорват, Постановщик опер – Аксанский... «Народ, – писала сплитская газета «Nova doba», – давший миру такое искусство, никогда не погибнет и будет величайшим народом в мире»»[1045].

В другой жемчужине Адриатики – античном Сплите первым

дирижером новой оперы в 1923 г. стал Илья Слатин, а примадонной была София Давыдова[1046]. Ценители оперного пения слышали голос певицы Зинаиды Комаровской[1047].

Главная заслуга Слатина была не в том, что во многом благодаря ему был увеличен приток зрителей, и не столько в том, что только итальянцы, но и русские могут понять и поставить итальянскую оперу, а в знакомстве жителей Сплита с русской музыкой. Представленный им «Евгений Онегин» познакомил сплитчан с русской музыкой, с русским искусством, которое славянам, как писали в театральном журнале «Comoedia», «гораздо ближе, полезнее и милее. Это было настоящее откровение. И успех не заставил себя ждать»[1048]. Отличным певцом зарекомендовал себя и обладатель баритона Архипов. К Софии Давыдовой, исполнявшей партию Травиаты, вначале с недоверием отнеслись ценители итальянского пения, но после спектакля появились похвальные отзывы не только во многих сплитских газетах, но и в загребском «Обзоре». К сожалению, в 1924 г. опера была закрыта по распоряжению из Белграда и артисты разъехались в поисках работы/театра[1049].

В соседней Словении ситуация в чем-то была схожей с хорватской. Там имелась своя опера, венского образца. Здесь все дышало Европой. Правда, Любляна не Вена, но все же ставились отличные оперные спектакли, в которых пели и русские артисты. Их было немного, но это были звезды первой величины. Назову имена знакомых уже Бориса Попова, Александра Балабана, Павла Холодкова[1050], который уже в 1920 г. начал здесь петь на сцене[1051].

На сценах словенских театров XX веке звучала музыка П. И. Чайковского, М. П. Мусоргского, А. П. Бородина, М. И. Глинки, Н. А. Римского-Корсакова, С. С. Прокофьева, И. Ф. Стравинского, Д. Д. Шостаковича, С. В. Рахманинова, Б. В. Асафьева, Р. К. Щедрина, А. П. Петрова.

Первенство здесь держал Чайковский: с 1919 по 1992 г. было около четырех десятков представлений — опер, балетов. Первое место занимал «Евгений Онегин», представленный 14 раз, второе место «Пиковая дама» — 6 раз, третье место «Лебединое озеро» — 5 раз[1052].

Музыка Н. А. Римского-Корсакова игралась с 1921 по 1970 г. в спектаклях: «Моцарт и Сальери», «Царская невеста», «Майская ночь», «Снегурочка», «Золотой петушок», «Шехерезада», «Испан-

ское каприччио». Чаще всего ставилась «Шехерезада» — пять представлений в 1921, 1937, 1945, 1948, 1955 гг.[1053].

С «импрессионистом» И. Ф. Стравинским словенцы знакомились по таким спектаклям, как «Петрушка», «Игра карт», «Жар-птица», «Аполлон-Мусагет», «Весна священная», «Пульчинелла», «История солдата»[1054].

М. П. Мусоргский был известен по музыке к «Борису Годунову». Эта опера была представлена 7 раз (с 1938 по 1992 г.). Потом шла «Хованщина» — 4 раза, «Картинки с выставки» (1928 г.), «Сорочинская ярмарка» (1949 г., 1967 г.), «Ночь на Лысой горе» (1974 г.)[1055].

Если А. П. Бородин для словенцев ассоциировался с оперой «Князь Игорь», поставленной на словенских сценах в 1930, 1945, 1958, 1965 гг.[1056], то М. И. Глинка по опере «Иван Сусанин» (1947 г.)[1057].

С. В. Рахманинов с «Рапсодией на тему Паганини» был представлен словенскому зрителю только один раз — в 1984 г.[1058]

Музыка С. С. Прокофьева звучала в спектаклях «Любовь к трем апельсинам» (1927, 1954 гг.), «Золушка» (1959, 1980, 1984 гг.), «Каменный цветок» (1963 г.), «Классическая симфония» (1954 г.), «Обручение в монастыре» (1960, 1966 гг.), «Петя и волк» (1961 г.), «Ромео и Джульетта» (1981, 1987 гг.)[1059].

Опера «Катерина Измайлова» Д. Д. Шостаковича шла в 1936 г. и в 1970 г.[1060]

С творчеством Б. В. Асафьева словенцы были знакомы по «Бахчисарайскому фонтану», показанному в 1956, 1961, 1969, 1987 гг.[1061]

Знаменитую «Кармен» Р. Щедрина — Ж. Бизе словенцы увидели в 1976 г.[1062], а «Сотворение мира» А. П. Петрова» в 1977 г.[1063]

Этот перечень русских имен из XX века, привлекавших словенцев в свои театры, можно продолжить и в XXI столетии. Музыка русских композиторов входит в сокровищницу мировой культуры.

Вошедший в историю словенской оперы и балета Петр Грессеров-Головин, о котором подробнее скажу позже, выступал как режиссер в «Иване Сусанине» М. И. Глинки (1947 г.), в «Севильском цирюльнике» Дж. Россини (1946 г.), у Дж. Верди в «Риголетто» (1946 г.) и др.[1064]

В начале 1920-х гг. в Любляне был известен ценителям оперы и В. С. Севастьянов, режиссер таких спектаклей, как «Кармен»

(1922 г.), «Мадам Баттерфляй» (1922 г.), «Пастушка Дженуфа» (1922 г.), «Севильский цирюльник» (1922 г.), «Никола Шубич Зрински» И. Зайца (1923 г.), «Миньон» (1923 г.), «Евгений Онегин» (1923 г.), «Царская невеста» (1924 г.), «Травиата» (1924 г.)[1065]

В конце 1920 – начале 1930-х гг. на столичной сцене словенской оперы режиссером работал Б. Кривецкий, с именем которого связаны спектакли «Евгений Онегин» (1929 г.), «Черные маски» М. Когоя (1929 г.), «Шванда Дудак» Я. Вайнбергера (1929 г.), «Эрнани» Дж. Верди (1929 г.), «Богема» Дж. Россини (1930 г.), «Валькирия» Р. Вагнера (1929 г.), «Норма» В. Беллини (1930 г.), «Лоэнгрин» Р. Вагнера (1930 г.)[1066].

Пробовал себя в опере в привычной роли режиссера и уже знакомый Б. Н. Путята, поставив «Бориса Годунова» М. П. Мусоргского в 1921 г. и «Майскую ночь» Н. А. Римского-Корсакова в 1924 г.[1067]

В сезоне 1927/28 г. у дирижерского пульта стоял Илья Слатин, а его жена София, как и ранее, была солисткой[1068].

Все это позволяет с полным правом утверждать, что русские мастера немало способствовали развитию оперного искусства не только в Белграде, но и в Любляне и Мариборе.

Музыки и пения слиянье – это и концерты. Русские уважали талант, знания и готовы были платить за праздники, устраиваемые разнообразными исполнителями, искусство которых позволяло уйти от серых буден и забот в мир музыки, пения, танца, в мир волшебных грез. Искусство очищало душу. А это было главным.

Вариантов было множество. В известном всему Белграду зале «Станкович» 8 октября 1922 г. был концерт Анны Александровны Степовой, создательницы жанра «песни улицы». Там можно было услышать Е. Марьяшеца, виолончелиста А. Слатина и других мастеров сцены[1069]. В «Новом времени» от 20 февраля 1923 г. можно было прочесть объявление о большом Русском концерте из произведений Глинки и Чайковского с участием Н. Г. Волевач, Л. И. Попова, Е. С. Марьяшеца, В. А. Нелидова, А. И. Слатина, И. И. Слатина, Г. М. Юренева[1070].

Благодаря Евгению Андреевичу Жукову, в Югославию приезжали Рубинштейн, Корто, Прокофьев, Унинский, Магалов, Менухин[1071].

Живая музыка и пение звучали не только на концертах, но и в домах, квартирах, комнатах русских беженцев. В русском кругу

за чашкой чая или бутылкой водки пелись самые разные песни. В магазинах можно было купить ноты для пения и рояля на любой вкус. Там были и Виктор Абаза, и Александр Вертинский, и Юрий Морфесси, и Иза Кремер.

Но это были, так сказать, характерные музыка и песни для всего русского зарубежья.

У того же Белграда были и «свои» любимцы, например: в исполнении Любови Орловой песня советского народа – «Широка страна моя родная» (из фильма «Цирк»). Любили танго и песню «Будет поздно...» из репертуара Ольги Янчевецкой, песню «Ханум» (музыка Сергея Франка, русский текст Ольги Франк, сербский перевод Сергея Страхова). Популярностью пользовалась песня «Две слезинки» (русский текст и музыка Страхова, сербский текст Наташи Страховой). Не утратившим способность посмеяться над «другими» предлагалось пойти осенью 1924 г. на концерт мастера сатиры и политической пародии Петра Карамазова. В его исполнении можно было услышать «Суд над русской интеллигенцией», «Молитва павших жертвой самосуда» (в октябре его можно было увидеть и услышать в зале «Станкович»)[1072].

Не забывали молодежь и артисты. В сентябре 1922 г. популярные певицы Н. Г. Вишнякова и Е. В. Синявина один из своих концертов дали в столовой общежития (улица Короля Александра, № 130)[1073]. Можно было пойти на известные белградские «субботники», посмотреть и послушать профессиональных и артистов и любителей. На одном из них летом 1922 г. выступала известная цыганская певица М. П. Суворина, которая считалась «одной из лучших цыганских певиц после Веры Паниной». О ней в «Новом времени» писали: «Кроме нее за рубежом – есть только Настя Полякова и Нюра Масальская... К ней как нельзя лучше подойдет выражение: «Поет как птица на ветке». Неожиданные модуляции, удивительные по своей тонкости нюансировки, самые трудные сочетания диссотонов, разрешающихся мелодичным аккордом – всем этим певица владеет в совершенстве». Аккомпанировали ей на гитарах Сергей Поляков и Е. В. Говоров[1074]. Ее настоящая фамилия и имя – Мария Петровна Фе, голос – низкое контральто. Происходила из семьи Масальских, давших плеяду блестящих исполнителей и истолкователей старой цыганской песни[1075].

В конце февраля 1925 г. на сцене Народного театра в Белграде с громадным успехом выступал приехавший из Германии пиа-

нист Николай Орлов, известный своей виртуозностью игры. В программе были прелюдия и фуга Баха в обработке Листа, произведения Глюка, Скарлатти, Листа и волшебного Шопена. Из русских композиторов Орлов исполнил «Etude» Скрябина, «Visions fugitives» Прокофьева и «Islamey» Балакирева. Его игре была посвящена очень лестная рецензия Т. Манойловича в журнале «Comoedia»[1076].

В марте 1926 г. в Загребе гостил Игорь Стравинский. О нем писали в газете «Народное дело», что его мощная музыка пробудила уснувшее славянское чувство. «Футуристическому анархисту», каким некоторые ценители считали Стравинского до его выступления, были устроены овации, превратившиеся в торжество. Разочарованными остались только те, писали в газете «Риjеч», которые ожидали, что Стравинский будет играть ногами[1077].

Концерты — это и провинция, куда приезжали на гастроли русские артисты, где «цвела» самодеятельность, о которой чудесно написал протоиерей Владимир Мошин, тогда еще не принявший сана: «Как и вся русская интеллигенция, которую остроумный Степанов в своих мемуарах метко охарактеризовал как „поющую, вопиющую, взывающую и глаголющую“, наша русская колония не оказалась без талантов. Все пели, многие играли, декламировали, танцевали. Вероятно, уже через месяц-два по приезде в Копривницу был устроен первый „русский вечер“ с концертным отделением, где Оля (жена В. А. Мошина. — *В. К.*) с Веселовским блестяще исполнили на рояле в четыре руки увертюру к Вагнеровскому „Тангейзеру“, княгиня Тохтамышева, хорошая балерина, удивила публику классическими балетными номерами, маленький хор исполнил в декорациях популярную „Волга-Волга“, и с двухактной маленькой опереттной „Мезальянс“, скомпонованной мною как мозаика из русских известных ансамблей, дуэтов, трио, хоров. Зал был переполнен, успех потрясающий! И это выступление не было единичным»[1078].

Совместные выступления столичных артистов и местных талантов не были исключительным явлением. Смешанные концерты практиковались с самого начала эмиграции. 12 июня 1921 г. смешанный русский хор под управлением Степана Георгиевича Гущина выступал в Панчево вместе с мастерами пения Волевач и Юреневым и с Марией Бологовской, прима-балериной Народного театра[1079].

Назову еще один концерт. 8 ноября 1924 г. в Панчевачском зале «Трубач» горожане могли пойти на концерт с участием С. П. Потоцкой и оперной певицы сербского народного театра в Белграде М. М. Папковой, аккомпанировала – Л. Курилова[1080].

И таких концертов по городам и городкам, большим и маленьким, известным и захолустным было много.

Что пели? Исполняли свое, родное, русское – романсы, песни, арии, не забывалась и мировая классика. Где брали ноты, слова? В первую очередь выручала память. А дальше источники были самые разные: от вывезенных еще из России нот до страничек в белградской газете «Старое время», в котором читатель почти всегда мог найти вкладыш с нотами и текстом русских песен, романсов, цыганских песенок, арий из опер, например, «Соловья», «Помолись, милый друг, за меня», «Варяжскую балладу» из «Рогнеды», «Хор девушек» из «Псковитянки», «Как хороши те очи».

Любовь к искусству была у русских, кажется, в крови. И артистов хватало. Их легко было найти среди военных, чиновников, служащих, интеллектуалов и рабочих, не говоря уже о студенчестве. Одни из этого «племени», вспоминая молодость в Загребе, писал: «В подвалах казармы появился деревянный прекрасно сделанный пол, стены красились и расписывались фресками, возникла маленькая сцена с прекрасным занавесом, откуда-то появилось пианино; создался уютный студенческий клуб с двумя залами; в одной была постоянная столовая, в другой устраивались вечера-балы...на сцене выступали певицы и певцы, куплетисты и рассказчики, декламаторы и пианисты»[1081].

Активно работал и действовавший в Загребе кружок, который ставил своей целью приближение к России, русскому языку, русской культуре... В частности, он организовал ряд музыкальных вечеров, посвященных творчеству Чайковского, Глинки, Даргомыжского, Балакирева, Бородина, Кюи, с участием русской певицы Мусатовой[1082].

Концерты это не только искусство ради искусства. Выручка от них нередко шла на помощь самым нуждающимся, старикам и старухам, больным. Так, 19 ноября 1922 г. в Загребе в помещении «Хорватского коло» прошел благотворительный концерт, устроенный местным союзом русских студентов. Большое участие в нем приняли артисты МХТ Качалов, Вишневский, Книппер-Чехова и др. Несколько балетных номеров исполнили Маргарита

Фроман и Макс Фроман. Выступил и оперный певец (лирический тенор) Петр Райчев[1083].

Алексей Арсеньев в своей великолепной статье «Русская эмиграция в Дубровнике» писал, что в 1921 г. русские своим достойным поведением вызвали симпатию в тогдашнем обществе, которое имело возможность соприкоснуться с русской душой, полюбить ее, чему немало способствовали русские концерты, в которых выделялись выступления Милич, Морозовой, Архиповой, Скоробогатова, баритона Баранова[1084]. При этом замечу, что выручка с одного из концертов пошла нуждающимся югославским студентам[1085].

В марте 1923 г. там состоялся концерт Ады Поляковой[1086]. В апреле того же года театралы, в том числе и королева Мария, могли наслаждаться голосами Лизаветы Поповой и тенора Иво Батистича[1087]. В следующем году в Дубровнике с сольным концертом выступал знаменитый Павел Холодков[1088].

Концерты, я бы сказал, были массовым явлением. Их устраивали везде, где можно и где не очень... В 1929 г. в далекой – не только от Белграда, но и от Европы – Приштине состоялся невиданный здесь концерт-бал. Впервые выступил лирико-драматический тенор А. Щербаков – любимец публики в Скопле, Штипе, Велесе, Битоли – он и здесь захватил слушателей, исполняя арии Ленского в «Евгении Онегине» и герцога в «Риголетто». Блестяще спел арии из «Паяцев»[1089].

В многонациональном Сараево русская культура объединяла в литературно-музыкальном кружке и русских, и хорватов, и сербов, и мусульман. И, конечно, были концертные выступления, как же может жить артист без зрителя! Приглашали и «чужих»: в 1921 г. кружок организовал концерт Е. П. Смоляковой, исполнительницы цыганских романсов[1090], так украшавших эмигрантскую жизнь.

В том же 1922 г. драматический тенор М. С. Марков, приехавший в столицу Королевства из Нового Сада, стал преподавать в музыкальной школе «Станкович»[1091]. Там же учили искусству пения А. Ростовцева, Е. Тарало-Щепинина, В. Горская, а клавиру – Е. Канукова, З. Грицкат, Л. Курилова[1092].

В 1926 г. под руководством В. С. Севастьянова начаты занятия по сольному пению в русской студии искусств, созданной при представительстве «Земгора» (улица Милоша Великого, № 45)[1093].

В середине 1928 г. М. Каракаш и известный петербургский пианист Александр Георгиевич Руч открыли в Белграде школу оперного пения[1094].

Добавлю, что роль и значение концертмейстера Александра Руча в опере было велико. Пианист, знаток вокальной техники и практики, он был незаменим для оперных певцов, особенно солистов. Александр Георгиевич стал первейшим сотрудником и помощником у известного дирижера Стевана Христича, тщательно готовя солистов и хор для выступления. И если что-то в спектаклях у Стевана Христича было точно исполнено и поставлено, то это являлось заслугой Александра Руча[1095].

Здесь же нужно назвать имя Ольги Кариной, одно время сотрудничавшей с Михаилом Каракашем[1096]. Замечу, что у нее одно время училась и упоминавшаяся Ольга Ольдекоп, а также Ида Черни (?), получившая известность[1097]. Нельзя обойти и имя Лидии Бранкович-Сухотиной, державшей школу рояля[1098].

Нужда в деньгах, объясняет «вечные уроки» артистов, стремившихся подзаработать.

Поэтому «уроками» занималась и выпускница Петроградской консерватории Нина Дмитриевна Мисочко-Егорова (1888 — 1969, Белград), преподававшая в музыкальной школе (1920–1939 гг.), а потом в средней музыкальной школе при Музыкальной академии (1939–1949 гг.). В этой области трудилась и Монастри-Кулелли Ника (1898, Киев – 1969, Белград), выпускница Киевской консерватории. С 1938 по 1942 г., она как пишет Арсеньев в своем очерке «Вклад русских эмигрантов в культуру, науку, экономику Сербии» в книге «Русские в Сербии», преподавала вокал в Музыкальной академии в Белграде, потом в Скопле и в Панчево[1099].

В музыкальной школе вел уроки рояля и упоминавшийся Илья Ильич Слатин (1888 — ?), пианист, дирижер, хоровик, композитор, педагог. В 1912–1918 гг. Илья Ильич был дирижер оперного и оркестрового отделений Московской консерватории. В 1920 г. он эмигрировал в Королевство и стал одним из первых оперных дирижеров в Белграде (1921–1923 гг.). Слатин был везде: основатель инструментального трио «Слатин», руководитель хора «Глинка», один из основателей Русского музыкального общества в столице (1932 г.), преподаватель пения в Русско-сербской гимназии (1929–1931 гг.), дирижер оркестра Белградского радио. Перед войной он покинул Югославию[1100]. Что еще? Написал

«Краткий учебник элементарной теории музыки для средних учебных заведений. Составлен применительно к Программе общеобразовательных учебных заведений в виде вопросов и ответов» (Белград, 1931 г.)[1101]

Его брат В. Слатин и Р. Б. Володарский[1102] давали уроки скрипичного мастерства, Андреева-Илич – пения, В. Нелидов, А. Руч и Б. Добровольский – «проходят оперный и концертный репертуар», Ф. В. Павловский, певец и режиссер – «пения и сцены»[1103].

И еще немного о братьях Слатиных. Чтобы не испортить пересказом текст о них, позволю себе привести обширную выдержку из статьи «театрала» (1926 г.): «Особое место занимают по их громадному культурно-музыкальному значению концерты братьев Слатиных. До начала их камерных концертов в Белграде бывали один или два камерных концерта в год случайного, несыгравшегося ансамбля. Начали Слатины с исторических камерных концертов в составе трех братьев (скрипка, виолончель и рояль) и директора музыкальной школы серба Зорко (альт – ученик Московской консерватории). За это время они успели устроить около 30 камерных собраний с прекрасной программой и в отличном исполнении. Исполнялись и произведения сербских композиторов, что следует поставить им в особую заслугу, так как произведения эти широкой публике доселе были неизвестны. Нет возможности перечислить все сыгранное на этих концертах, но благодаря этим концертам сербская, да и русская публика не только получала большое художественное наслаждение, но научилась любить камерную музыку и ценить ее. Поэтому, когда „Союз Городов“ под председательством г. Брянского устроил тринадцать популярных камерных концертов Русского Народного Университета с участием тех же братьев Слатиных при доступных ценах, то зал „Манежа“ (тоже Национальный театр) бывал уже всегда переполнен. Квартет играл в составе: В. Слатин (1-я скрипка), Немачек (2-я скрипка), Надж (альт) и Ал. Слатин (виолончель). Из солистов следует отметить: И. Слатина, Сухотину и Мисочко (рояль) и Роговскую, Волевач, Попову и Попова (пение). Кроме того, было устроено 2 раза концертное исполнение отрывков „Китежа“ со вступительным словом Бельского (автора поразительного либретто этого гениальнейшего произведения Римского-Корсакова). Как на русскую, так и на сербскую публику, эти концерты произвели неизгладимое впечатление. В настоящее время уже объявлен

цикл концертов и на будущий сезон, устраиваемый там же „Союзом Городов". В программу вошли наряду с русскими и иностранными классиками и новейшие произведения. Так, например, намечены произведения Мясковского, Стравинского, Штейберга, Акименко, Прокофьева и др. Кроме того, предполагается дать 2 концерта истории русского романса и 2 хоровых концерта. Под управлением И. Слатина организовался любительский хор имени Глинки, участие которого предположено в этих концертах. Роль этих концертов, роль братьев Слатиных в музыкальной жизни страны должна быть особо отмечена, и мы думаем, что должное признание они получат и от сербской музыкальной среды, в настоящее время, быть может, несколько ревниво относящейся к их деятельности»[1104].

Могу здесь только дополнить текст. В 1921 г. братья Слатины вместе с певицей Александрой Емельяновной Ростовцевой начали устраивать концерты для ознакомления сербов с русской музыкой. Прошли два концерта в зале «Станкович» (улица Милоша Великого, № 1)[1105]. Там же 20 февраля 1923 г. состоялся большой Русский концерт с участием Н. Г. Волевач, Л. И. Поповой, Е. С. Марьяшеца, В. А. Нелидова, А. И. Слатина, И. И. Слатина, Г. М. Юренева из произведений М. И. Глинки и П. И. Чайковского[1106].

За четыре года, начиная сентября 1921 г., братья, повторяю, дали около 30 камерных концертов классической и современной русской и западной музыки. В их исполнении прозвучали в первый раз и сочинения югославских композиторов. В музыкальных программах братьев принимали участие и музыканты Королевства. В сезон 1925/26 г. было организовано 13 концертов в белградском зале «Манеж». На концертах выступал помимо трио Слатиных и квартет в составе: В. и А. Слатины, Й. Немечек и Г. Надь (?). Небольшое добавление: концерты давались по воскресеньям в 11 часов утра по чрезвычайно низким ценам[1107].

Исторический цикл концертов был продолжен и в следующем сезоне (Бетховен, Чайковский, Танеев, Стравинский). Затем, в сезоне 1927/28 г., слушателям в основном были представлены сочинения русских композиторов – Рубинштейн, Глазунов, Скрябин, Гречанинов, Мясковский, Прокофьев[1108].

И еще немного о разнообразных поприщах братьев Слатиных. Это педагогическая деятельность: И. И. Слатин – пианино,

Владимир Слатин – скрипка, Александр – виолончель. И. Слатин был оперный дирижер, короткое время и в Сплитской опере до ее закрытия. Владимир в межвоенный период создал музыкальную программу Радио Белграда, где первые послевоенные годы музыкальным редактором на радио был пианист и композитор Алексей Алексеевич Бутаков[1109].

Вместе с Бутаковым были отличными концертмейстерами Борис Добровольский, Александр Руч, Дмитрий Конради, Ольга Цакони, жена виолончелиста Александра Слатина, впоследствии она была музыкальной сотрудницей в Карнеги-Холле [1110].

Немного хочу сказать о композиторе Олеге Сергеевиче Гребенщикове (11.07.1905, Перново, совр. Пярну, Эстония – 1980, Москва). Еще в детстве он, бывало, клал вместо нот какой-нибудь роман Жюля Верна, пытаясь проиллюстрировать музыкой прочитанное. Уже находясь в Королевстве, поступил ради заработка в Народный театр, где вновь произошла встреча с музыкой. Как вспоминал сам Гребенщиков, сторожа постоянное выгоняли его из театра за «незаконное» пользование роялем, но, в конце концов, и сам директор сдался, махнул рукой, видя, что Олег работает всерьез. Потом последовали первые сочинения, среди которых был даже «драматический отрывок из „Записок сумасшедшего“ Гоголя для фортепиано и баритона, который исполнялся оперным певцом Александром Балабаном (ему чрезвычайно полюбилась эта вещь), и он исполнял ее позже на концертах в Париже»[1111]. В 1933 г. Гребенщиков окончил Белградский университет, получив диплом инженера-лесовода. Однако театру отводилась главная роль. Олег Сергеевич стал помощником режиссера балетной труппы театра и главным мимистом… и не бросал занятий музыкой. «К 1940 и началу 1941 года, – вспоминал Гребенщиков, – относятся сочинения: музыка для комедии „Мнимый больной“ Мольера (был, как говорили, удачен „Марш глупости“), „Симфоническое скерцо“, исполнявшееся Радио-оркестром… и очень грустная (вероятно, выражавшая затаенную предвоенную тревогу) „Колыбельная“ для струнного оркестра. В 1941 г. написан и романс для сопрано (исполнялся неоднократно певицей Батраньянц), „Мы к звездам шли…“ на слова молодой поэтессы Нонны Белавиной (в традиционном и несколько сентиментальном духе романсов Аренского). В этом же году сочинена музыка для драмы „Ифигения в Тавриде“ Гете, для сцены белградского театра, мно-

го раз исполнявшейся уже и в эпоху оккупации (хор, оркестр, декламация под музыку)»[1112]. Всего за югославский период было сочинено 29 произведений. Среди них: «Дубровницкий реквием», для сопрано и фортепиано, (1931 г.) на стихи Й. Дучича, «Песня о Гайавате», увертюра для симфонического оркестра (1938 г.), «Момачко коло», балетный номер для оркестра (1944–1946 гг.)[1113]. Олег Гребенщиков не только писал музыку, но и участвовал в 42 балетных спектаклях на сцене Народного театра в Белграде[1114].

В 1950 г. во время конфликта между Москвой и Белградом Гребенщиков, к тому времени покинувший театр и работавший в сфере ботаники, был вынужден выехать в Чехословакию, где к 1956 г. работал директором лаборатории геоботаники и систематики растений при Словацкой Академии наук. В тот же 1956 год Олег Сергеевич приехал в Москву, работал в системе АН СССР. Ботаник-географ Гребенщиков не переставал заниматься и музыкой, знакомя советского слушателя с музыкальным фольклором балканских народов — сербов, македонцев, босанцев, черногорцев и других[1115].

В Македонии с 1921 г. работал Сергей Николаевич Михайлов (1885–1975) педагог, организатор музыкальной жизни, сначала в глухих Кавадарцах, потом Джевджелии, а с 1924 г. в Штипе. В тамошнем театре организовывал оперные представления. Был основатель и педагог средней музыкальной школы. Занимался и сочинительством — написал детскую оперетту «Ружанка»[1116].

Супруги, бывшие солисты Одесского оперного театра, Надежда Николаевна Архипова (1894–1967) и Николай Сергеевич Баранов (18931933) открыли в Новом Саде школу вокала, «бесплатно обучая талантливых учеников; из этой школы вышло несколько выдающихся югославских певцов. Позднее через профессиональный класс Ольги Константиновны Молчановой (1879–1971), выпускницы Киевской консерватории, бывшей солистки Киевского оперного театра, педагога Новосадского Среднего музыкального училища, пройдет новая плеяда будущих оперных певцов»[1117].

В Панчево жила оперная певица Людмила М. Беляева, давала уроки пения улица (улица Гроблянска, № 10) и участвовала в концертах сборных вместе с Палибиной, С. В. Тюпиной, А. Ширке[1118].

Можно вспомнить и концерты профессора по классу фортепиано Елену Трагер, выпускницу Московской музыкальной акаде-

мии, имевшей в Панчево частную музыкальную школу. 24 марта 1928 г. на одном из них в зале пивоварни Вайферта выступили и ее воспитанники и воспитанницы – музыканты и певцы и певицы. Исполнялся Дворжак, Падеревский, Тивольский, Левин, арии из оперы «Миньон», «Тоска», «Горные вершины» Рубинштейна и др. В своей квартире на улице Бранко Радичевича регулярно со своими ученицами и учениками она организовывала домашние концерты. Так, 6 апреля 1930 г. был концерт из произведений Моцарта и Шопена, заслужив отличный отзыв в местной прессе[1119].

Второе поколение русских дало многих выдающихся мастеров в искусстве – пианистку и педагога Татьяну Картель, заслуги которой велики особенно в распространении и пропаганде произведений современных босанско-герцеговинских композиторов, композитора, доктора музыкологии Надежду Мосусову, композитора и педагога Юрия Тростянского, оперную певицу Татьяну Сластенко[1120].

Из музыкальных педагогов, вслед за А. Б. Арсеньевым, назову: Зинаиду Грицкат, Евгению Канукову-Краснопольскую, Любовь Курилову, Нину Мисочко-Егорову, Наталию Крюкову-Илич, Раису Короводину, Константина Шатрова, работавших в Белграде; Капитолину Петину из Великого Бечкерека, Наталию Лозинскую из Скопье, Николая Савченко-Сагайдачного из Прилепа[1121].

Снискал авторитет в музыкальном мире пианист и педагог Евгений Ваулин (31.08.1902, Двинск – 07.04.1970, Одесса). Выпускник Загребской музыкальной академии он стал ее директором в 1945–1948 гг., т. е. в те времена, когда дружба между Москвой и Белградом еще сохраняла свою внешнюю крепость. Потом последовал фактический разрыв, многие русские были вынуждены уезжать в другие страны. Подобная судьба ждала и Ваулина, выехавшего вначале в Венгрию, а оттуда в СССР, где он продолжил педагогическую деятельность в консерваториях Свердловска (ныне Екатеринбург) и Одессы[1122].

Русские умели не только петь, играть, плясать и исполнять на балалайках классику. Они зарекомендовали себя отличными педагогами. В разных регионах страны открывались разнообразные школы, студии, классы, курсы. В далекой от столичной жизни Великой Кикинде действовала под руководством Курагина музыкально-вокально-пластическая студия, где класс пластики вела Со-

фия Робертовна Михайлова (? – 03.10.1923, Великая Кикинда)[1123].

И конечно, родители стремились, сообразуясь, конечно, со своими материальными возможностями, чтобы дети, особенно девочки, получали и музыкальное образование, тем более что педагогов было достаточно.

Можно назвать Нину Оскаровну Хростицкую, ученицу Маловемовой и Бариновой, державшей в Земуне свою музыкальную школу, открытую вместе со скрипачом Земунской оперы С. Ф. Давиденко в октябре 1922 г. Среди учениц выделялись Таисия Баукова, Ида Дайчак, удивительная Фея Розенкранц, Зора Костич, Ольга Барач[1124]. В Герцегнови с 1921 г. успешно преподавала музыку сначала только русским, а потом и местным детям. консерваторка Н. И. Тиден[1125].

В гимназии г. Битоли преподавала музыку Елизавета Савченко, которая утверждала, что является потомком Екатерины Великой. Она поставила оперетку на русском языке «Павлик, Павлик, занимайся!», в которой в главной роли дебютировал ставший позднее известным певцом Драги Костовский. Многие песни из нее стали хитами среди молодежи[1126].

После войны русские имена не исчезли с музыкально-оперного горизонта. С 1949 г. в Новом Саде работал композитор и педагог Николай Николаевич Петин, выпускник первого русского великого князя Константина Константиновича кадетского корпуса в Белой Церкви и музыкальной академии в Белграде, участник народно-освободительной борьбы в северном Банате. Его сочинения известны в Англии, Франции, Германии, России, США и других странах. Он лауреат многочисленных наград, в частности, обладатель почетного диплома Музыкального биографического центра в Кембридже (1977 г.), медали международного академического фонда «Альберт Эйнштейн» (1990 г.). В 1957 г. солисткой в труппу новосадской оперы была принята окончившая белградскую музыкальную академию Елена Алексеевна Ечменица (урожд. Никифорова). Исполнила множество ролей в операх и опереттах. Десять лет преподавала вокал. Пользовалась популярностью и как исполнительница наших непревзойденных по настроению русских песен и романсов[1127].

Что еще?

В том же Белграде на столичной сцене выступали в качестве гостей обладательница лирико-драматического сопрано Галина

Вишневская, баритон Александр Швед, басы Иван Петров и Александр Пирогов... [1128]

Могучая русская оперная культура органически входила в славянский мир и конечно не могла не содействовать развитию национального оперного искусства, выводя его даже не на средний общеевропейский уровень, а выше.

И завершить хочу четверостишием Михаила Садовского из его очерка о Кирилле Молчанове:

Не умирает — и реально,
Лишь то, что нематериально,
А все — и доброе, и злое –
Найдут потом в культурном слое.

«Летит, как пух от уст Эола»

«Основной принцип классического балета – преодоление чувства тяжести. Вся балетная техника, наработанная вековой традицией, стремится к освобождению от земного притяжения»[1129]

Ю. Слонимская

По алфавиту начну с Болгарии.

Время формирования балетного искусства там относится к началу XX в. и связано с именами А. Димитрова, Р. Колевой и П. Радоева, поставивших балетные сцены в оперных спектаклях открытого в 1908 г. оперного товарищества. В 1919 г. Пешо Радоев открыл и детскую балетную школу[1130]. Спустя почти десять лет, в 1927 г. другой замечательный болгарский хореограф, воспитанник русской балетной школы Анастас Петров организовал первую профессиональную балетную труппу в Софийской Народной опере и в том же году открыл балетную школу, действовавшую по 1944 г. В частности, в ней обучалась Е. Воронова, блиставшая на сцене. И, безусловно, свое влияние оказали русские мастера, выступавшие преимущественно с концертными программами. Первый из них датирован 19 февраля 1920 г. в театре «Ренессанс», где выступила труппа М. Арцыбушева. Следует назвать и солистку Большого театра Е. Ю. Андерсон, выступившую 20 февраля того же года вместе со своим партнером А. В. Кочетовским. Причем Андерсон была одной из немногих, желавших обосноваться в Болгарии. Известно, что она получила ангажемент сроком на один год для постановки балетов в оперных спектаклях. Однако по невыясненным причинам балерина уже в августе уехала в Париж[1131]. Можно только предположить, что она скоро «устала» от жизни в «провинциальной» Софии; ее сманила сверкающая столица мирового искусства, где можно было и «себя показать и других посмотреть». Правда, ее выступления не были столь однозначно хороши. Известный театральный критик С. Фурен писал, что у балерины «нет очаровательной небрежности и своеволия большой артистки – везде одна монотонность...» В то же время успехом «стеснительной» балерины критик считал ее игру в композиции «Нимфа и фавн». Не пропустил он и ее интереснейшего и отлич-

но исполненного танца в «Золушке и Пьеро» (музыка Шумана)[1132]. Но в целом, искусство Елизаветы Андерсон «не грело душу» С. Фурена[1133]. Гораздо больше добрых слов болгарский критик нашел для Марии Юрьевой, ученицы М. Арцыбушева. В ее танце он увидел и изумительную технику, пластику, артистизм, темперамент, индивидуальность. По словам С. Фурена, балерина «творит на сцене, а не танцует», а ее грация может соперничать с грацией Кирсановой. Но самым ценным для критика был глубокий психологизм исполняемой Юрьевой партии. В этом было отличие от старой классической школы, чаровавшей только взор[1134]. Много красивых слов нашел С. Фурен, превратившийся из критика в поклонника таланта молодой балерины. Завороженный исполнением «Трепака», Фурен скажет, что у Юрьевой он «жив, одухотворен, передан с изумительно милым кокетством, грацией и страстью, с легкостью и эфирностью»[1135]. Единственная неудача у артистки случилась при исполнении болгарского народного танца «Ръченица», в который она не сумела «вжиться», писал Фурен[1136].

К этому добавлю, что балерина, помимо Софии, выступила с концертами в таких крупных городах, как Варна и Русе, а также, что немаловажно, открыла и балетную студию[1137].

В 1921 г. – с 29 марта до 13 мая – в Софии можно было увидеть выступления еще одной солистки Большого театра – Викторины Владимировны Кригер. Правда, София встретила ее неласково. Вместо трех просимых концертов в Народном театре, балерина получила разрешение министра народного просвещения Ст. Омарчевского только на один, да и в том ей было потом отказано из-за ее участия в программе кабаре «Атлантика». Разрешение Викторина Владимировна получила только после резкого письма министру, в котором балерина пояснила, что ее выступления в кабаре, причем в специально для нее созданной художественной программе, были обусловлены желанием только добыть «кусок хлеба», пока власти «не соблаговолят» ей разрешить выступать в Народном театре[1138].

Все эти препоны только ускорили отъезд из Болгарии: в 1922 г. Викторина Кригер уже танцевала заглавную партию в «Коппелии» в труппе Анны Павловой. Не премину заметить, что все ее выступления содействовали восприятию балета как искусству красоты[1139]. Так, режиссер Христо Цанков писал о москов-

ской прима-балерине, что ее танец отличается не только изумительной виртуозностью, но и темпераментностью, свидетельствующей о врожденном драматическом даровании[1140].

Весьма сложной складывалась ситуация с труппой известного Бориса Князева. Поначалу все складывалось благополучно: Князев готовился представить публике первый целостный балетный спектакль силами смешанной русско-болгарской труппы, в которую бы вошли все русские мастера балета, находившиеся в 1921 г. в Софии. Причем в целях наилучшей подготовки к спектаклю Князев открыл студию для соответствующего обучения болгарских балерин и танцовщиков. Среди первых спектаклей было представлено болгарскому зрителю «Лебединое озеро» (II действие). В балете танцевали женские партии – Е. Лорен (Одетта), Е. Жабчинская, Н. Шереметева, Е. Димитреско, мужские – Б. Князев (принц Зигфрид), К. Черкас, Н. Дакс, Ж. Констан. В спектакле были задействованы и болгарские ученицы из студии Князева: Канташ, Маркс, Данчева, Илиева (первая), Шопова, Георгиева, Радева, Василева, Михайлова, Милкова, Илиева (вторая), Динчевска. Тем не менее, этот спектакль, пишет В. Консулова, не стал поворотным моментом в самостоятельном развитии болгарского балета, что можно объяснить, прежде всего, неразвитостью этого искусства[1141].

У Н. Цоневой другое мнение. Она считает, что Князев вместе с Лорен открывший балетную студию, поставивший кроме «Лебединого озера, еще два спектакля – «Розы Востока» А. Рубинштейна и «Любовь Пульчинеллы» на музыку Р. Шумана и С. Рахманинова, «оставил большой след в болгарском балетном искусстве»[1142].

В русской прессе не было разногласий: в статьях подчеркивалось, что в балетных постановках товарищества русских артистов, выступавших в театре «Максим», выделялись танцовщики Князев, он же хореограф, Жабринский с его «бросками, дающими глазам легкую, радующую красоту», Черкез, балерина Фалл с ее партнером Даксом[1143].

Газета «Русское дело» (1922 г.) не преминула отметить, что «о спектаклях русского балета в свое время говорила вся болгарская печать, посвятившая нашим артистам восторженные фельетоны и рецензии[1144].

Но успех у публики и хорошая пресса это еще не все: сами отношения русских артистов с Министерством просвещения и с ру-

ководством Народной оперы оставляли желать лучшего. Достаточно ярким подтверждением этого может служить отказ в получении финансовых льгот при налогообложении представлений труппы Б. Князева, что стало весомой причиной распада балетного ансамбля, в котором работало 10 русских артистов и 20 болгарских из воспитанников студии Князева. Возникает вопрос, что послужило причиной такого отношения к русским мастерам? Ответ прост: предоставление финансовых льгот иностранцам воспринималось весьма плохо, так как болгарские частные театры были их лишены и находились в весьма стесненном финансовом положении. То есть для одновременного существования болгарских и русских трупп не было возможностей[1145]. Как отмечало «Русское дело», к лету 1922 г. «последними могиканами» были Лорен, Сахновская и Дакс[1146].

Больше всего сведений сохранилось о Екатерине Лорен. В газете «Русское дело» весной 1922 г. она была названа первой, начавшей «культивировать русское балетное искусство». Танцевала Екатерина в ансамблевых балетах «Шалости амура». «Оживший мрамор», «Испанская любовь», в мазурке из «Коппелии», исполняла еврейский, венгерский, русский танцы и др.[1147]. Ее имя связано с открытием балетной студии, где постигали тайны пластики, мимики, экзерсиса, классических постановок, характерных и современных танцев[1148]. Однако студия вскоре закрылась в связи с отбытием балерины в Белград.

Артисты балета постепенно уезжали из Болгарии.

Правда, в 1924 г. была еще одна попытка совместной деятельности, связанная с именем В. Мухиной-Померанцевой, женой дирижера Ю. Померанцева. Назначенная балетмейстером в Народный театр, она отвечала за постановку танцев в спектакле «Пиковая дама». Хотя ее деятельность и получила высокую оценку, но в 1926 г., вследствие бюджетного дефицита в опере, Мухина-Померанцева была уволена[1149]. Однако ее имя вошло в историю болгарского балета, для профессионализма которого В. Мухина-Померанцева приложила немало усилий.

Из запомнившихся Софии и Пловдиву выступлений упомяну еще раз труппу Маргариты Фроман. В ее составе были Макс Фроман, Ю. Бекефи, А. Редель, В. Белова, О. Орлова, танцевавших с 15 ноября 1920 по 1 января 1921 г. в театре «Ренессанс», а 4 декабря 1920 г. труппа играла в Пловдиве. Потом было возвращение:

концерты в 1929 и в 1935 гг.[1150] Добавлю, что Маргарита Фроман в 1936–1937 гг. работала хореографом в Софийском Народном театре. В болгарской провинции выступала и Е. Лорен в составе труппы, руководимой Е. Ильиным. О своих впечатлениях, помещенных в «Театральном прегледе», он писал: «Мы нашли болгарскую провинцию внимательной, неравнодушной к искусству, влюбленной в истинную красоту. И Паганини и Шопен, и „Умирающий лебедь" были прекрасно восприняты жителями провинции... четыре месяца нелегких скитаний по болгарской провинции в нетопленых вагонах... не пропали даром. Дело, которое мы начали, завершилось с честью. Сорок восемь концертов, прошедших с полным успехом как с художественной, так и с финансовой сторон, десятки благодарственных писем, восторженные отзывы и рецензии провинциальных газет — это самый лучший показатель того, что болгарская провинция являет собой носителя наилучших чувств, стремлений и вкусов. Этой милой, сердечной и радушной провинции я посвящаю свой скромный труд иностранца, у которого навсегда в сердце останутся воспоминания о прекрасных днях, прожитых и пережитых в Дупнице, Видине, Ломе, Свищове, Русе, Варне, Шумене, Провадии, Пловдиве, Ст. Загоре, Станимаке, Сливене и всех других маленьких и больших... городах» с их жителями, неравнодушными к красоте искусства[1151].

Но нельзя полагать, что везде и сразу были цветы и аплодисменты. Все это была балканская провинция, для которой балет был, случалось, и «пощечиной» общественному вкусу, традиции. Тот же Ильин в своей блестящей статье писал, что до выступления в Болгарии первой русской балерины Марии Юрьевой, там смотрели на балет как искусство безнравственное, развращающее народ. Поэтому не было ничего удивительного, что одни городские власти, случалось, требовали «заменить балетный классический костюм на длинную юбку и блузу, другие — запрещали балеринам выступать в библиотеках-читальнях и т. п.»[1152] Но исключения только подтверждали основной вывод о миссии учительства русских мастеров балета в Болгарии. Причем первоклассных!

Есть еще одно имя — Тамара Карсавина. Приезд мировой знаменитости в Софию был связан и с тем, что там жил любимый человек — майор П. Брюс, секретарь одной из международных послевоенных организаций[1153]. Появление русской прима-балерины на сцене было заявлено на март 1922 г. в пользу нуждающихся де-

тей. Ложа стоила безумно дорого – 2000 левов. Тем не менее, все билеты были распроданы. Общий сбор составил около 140 000 левов[1154].

В интервью корреспонденту «Русского дела» балерина, касаясь состояния русского балета, откровенно сказала: «Наш балет несколько устал. Слишком порывистыми были его искания. Дошедший до крайностей модернизма, он на пути исканий часто брал форму, не соответствующую самому духу балетного искусства». В то же время она с удовлетворением замечала, что «после утоливших его колебаний, русский балет снова возвращается к принципам спокойного, чисто классического искусства...»[1155].

Отмечу, что партнером Карсавиной был Н. А. Дакс[1156].

О самой знаменитости написано так много, что трудно найти что-либо свежее, неизвестное. И все же я попытаюсь.

У Ю. Слонимской в статье «Вечер Карсавиной» ценители прекрасного могли прочесть, что «прелесть Карсавиной не в „стальном верхе балетной туфельки", как у Преображенской, не в изумительном баллоне, как у Седова, а в присущем только ей очаровании грустной красоты, в нежной хрупкости всего ее облика. Даже в мимолетном ее появлении в инсценировке „Сна" (на петербургском вечере в память Лермонтова) все было так, как и в ее больших партиях, исполненных с только ей присущей прелестью. Как будто именно такой – с большими, как будто погруженными в „печальный сон" очами – Лермонтов видел „младую душу", когда писал свой „Сон"»[1157].

А теперь о тех, для кого София стала родным городом.

Балерина Анна Митрофановна Воробьева (22.10.1898, Киев – 06.06.1985, София) с необычной и в то же время «обыкновенной» судьбой танцовщицы. В юности она брала уроки у Михаила Мордкина, была ученицей Киевской балетной «Школы движения» Брониславы Нижинской. После отъезда сестры к заболевшему Вацлаву в Париж Воробьева возглавила не разбежавшуюся часть школьных воспитанников. Она стала, между прочим, первой учительницей будущей всемирной знаменитости Сержа Лифаря, который с благодарностью вспоминал о своей наставнице как о талантливом и самоотверженном педагоге[1158].

В частности, он писал: «Я многим обязан Анне Воробьевой. Она с неподдельным энтузиазмом относилась к моей работе, предсказывая мне большое будущее, о котором я уже начинал ду-

мать, и всячески меня ободряла, когда мой жар был готов угаснуть»[1159].

Потом были выступления по Франции, Италии, Южной Америке.

В Болгарию она прибыла в 1927 г. после блестящих выступлений в составе балетной труппы Римской оперы, затем в театре «Констанца», выйдя замуж в 1926 г. за скульптора Александра Занкова.

Ее искусство позволило ей войти в состав балетной труппы Софийского оперного театра, где стала прима-балериной. Воробьева танцевала центральную партию в балете «Коппелия», премьера которого 28 февраля 1928 г. считается днем рождения болгарского балета. Потом, пишет тонкая исследовательница биографии Ася Дертлиева-Киселиновска, был перерыв, связанный с приглашением Вацлава Нижинского танцевать в труппе «балет Иды Рубинштейн», а затем в Русской опере, в труппу которой входил сам Шаляпин. И только в 1933 г. последовало возвращение в Софию. В 1934 г Воробьева была уволена «как иностранка» и больше не возвращалась на сцену. Но без балета она не осталась, открыв в том же году свою балетную школу. Причем, Анна, отмечала ее биограф Ася Дертлиева-Киселиновска, «не удовлетворялась только занятиями балетом, но стремилась расширить музыкальную и общую культуру своих учеников»[1160].

Ее имя связано и с созданием балета в народных оперных театрах в Стара Загоре (1946–1952 гг.) и Пловдиве (1953–1961 гг.)[1161]. В частности, в Стара Загоре Воробьева ставила танцы в спектаклях «Риголетто», «Травиата», «Проданная невеста», «Похищение из сераля», а также в балете « Фея кукол» И. Байера. В дунайском Русе балерина в 1949 г. ставила «Травиату».

Среди ее учениц и учеников были Валя Вербева, Елена Теллалова, Зоя Карнеева, Николай Тарновский, Елена Воронова, Иван Дешев, Павел Стоицев[1162].

Уже выйдя на пенсию (1961 г.), больная, Анна, как писал Асен Станчев, «уже не умеющая ходить, сочиняла в уме балетные комбинации и просила нас их протанцевать»[1163].

Ее талант, вклад в болгарский балет еще ждет новых исследований, лучше всего, книги, которой Анна Воробьева достойна.

И, надо надеяться, что картинам балета, его русским волшебницам и волшебникам, будут посвящены еще многие исследова-

ния, на которые так скуп современный мир. Достаточно назвать только имена и таких звезд, как упоминавшаяся уже Е. Воронова, Н. Холодная, Г. Лаврухина, О. Юрицина (Юрицына?), выступавших на сцене Народной оперы в 1930–1940-х гг. Так, в сезоне 1936/37 г. в пантомиме «Змей и Яна» зрители могли увидеть Воронову, Юрицину, Холодную, а в сезоне 1941/42 г. в танцевальной драме «Нестинарка» на сцене блистали Юрицина и Лаврухина[1164].

Теперь судьба и жизнь еще одной прима-балерины, о которой мне посчастливилось услышать рассказ от ее дочери.

Валя (Валентина Петровна) Вербева (10.03.1918, с. Коптево, Тамбовская губ. – 03.01.2008, София), лауреат Димитровской премии (1952 г.), заслуженная артистка Народной Республики Болгарии (1966 г.). Ее отец был болгарином, мать – русской. Немного о генеалогии с историей.

Дед героини Евтим (Ефим) Вербев был родом из Македонии, из городка Дебър, бабушка Василка – из Шумена. Евтим Вербев был удачлив и в браке и в службе. В истории Болгарии он стал первым полковником санитарной службы, в семье – отцом шестерых детей, одним из которых стал Петр, отец тети Вали, как ее называли ученицы и близкие, любящие люди.

Как и многие болгары, свое образование Петр Ефимович получил в России, в Харькове, где учился на врача. В России он встретили свою суженую, Евгению Владимировну Тулинову. Дед ее был крепостным, потом сумел выкупить себя, встать крепко на ноги, получить образование, дослужиться до уважаемой в обществе должности школьного инспектора. Ее бабушка Софья происходила из обедневшей польской шляхетской семьи и вышла замуж за богатого по необходимости, не по любви. Любовь обрушилась на их внучку, студентку-медичку, жившую неподалеку от Харькова, в городке Волчанске, и влюбившуюся в студента-болгарина, ставшего ее мужем.

В Первую мировую войну, когда Россия в 1915 г. объявила Болгарии, выступившей на стороне Германии, войну, ее муж был интернирован в село Коптево, Тамбовской губернии, где он и его любимая Евгения стали жить и работать. Там родилась и Валя. Спустя две недели после рождения ее родители пустились в далекий путь из революционной России в Болгарию[1165].

Ребенок был слабенький, мать с отцом боялись, что новорожденная не выдержит дороги и умрет некрещеной. Они горячо мо-

лили Бога спасти ребенка или хотя бы дать время для крещения. И в этот момент они услышали далекий колокольный звон и бросились в том направлении. Мольба была услышана! Дочка была крещена в этой русской церквушке[1166].

Родители хотели ей дать имя матери отца – Василки, но священник не нашел такого имени в святцах. Тогда мать попросила дать дочке имя в память любимого артиста Рудольфа Валентино. Так началась артистическая карьера будущей знаменитости.

По дороге на далекие Балканы, родители завернули в родной дом в Волчанске, где ее «крохотную, бабушка София ни на миг не спускала с рук, как чувствовала, что мы больше никогда не увидимся»[1167].

Потом была Болгария, город Шумен, где бабушка при помощи молока купленной сразу козы успешно стала выхаживать свою внучку. Родители тем временем стали работать вначале в Разградской больнице, потом в селе Караисен. Описывая свое детство, Валя Вербева, вспоминала: «Жизнь на селе нам всем нравилась, но детям нужно было учиться: семья переехала в Софию. Папа по конкурсу получил Рокфеллеровскую стипендию и уехал на два года в Америку, откуда вернулся с титулом Master of Public Healt. Работа у него была такая, что при первых симптомах эпидемии он направлялся в охваченные заразой районы, выявлял очаг, ликвидировал его. Мама очень тревожилась за него, помню, как горько она плакала, когда он вернулся из очередной командировки, а в складках его одежды она нашла белесую тифозную вошь, была уверена, что он заболеет. Чтобы успокоить семью и, прежде всего себя самого, отец застраховал свою жизнь. Впрочем, родители мои дожили до почтенных лет, мама скончалась в 1958, а папа в 1977 году. Семья профессора Петра Вербева была всеми уважаемой, занимала видное общественное положение в русской колонии»[1168].

К сказанному следует обязательно добавить, что имя Петра Ефимовича Вербева также вошло в историю Болгарии как основателя болгарской эпидемиологии, ее службы. Автор свыше 200 работ по эпидемиологии. Удостоен звания «Заслуженный деятель науки». Награжден Петр Ефимович несколькими орденами. Много лет он отдал и Александровской больнице в Софии, что неподалеку от памятника Царю-Освободителю, добросовестно служа людям.

И еще одно важное замечание, нужное для понимания того, почему Валя Вербева входит и в русский мир. В ее семье принято было говорить на русском языке, Россия вошла в ее кровь не только с молоком русской матери, но и с культурой, образованием, учителями. Она училась в знаменитой школе Кузьминой.

О том учебном заведении и времени Валя Вербева вспоминала: «там запрещалось говорить на болгарском или русском, а только на французском, английском или немецком. Поначалу я этих языков не знала, все время молчала, как, набравши воды в рот, и чувствовала себя очень одинокой. Больше всего любила уроки рисования у горбатенькой Людмилы Николаевны. Вообще меня с детства влекло искусство – музыка, живопись и танец, балет, больше всего балет»[1169].

Искусство Терпсихоры она постигала у русских балерин. С начала 1930-х гг., училась в студии классического балета у русской балерины императорского балета в Северной Пальмире Веры Лукашевич-Александровой, успевшей поработать ко времени открытия своей школы и помощником балетмейстера в Народной опере в Софии.

Училась Валя блестяще, о чем свидетельствуют два документа из личного архива Татьяны Константиновны Пчелинцевой, живущей ныне в Болгарии.

Первый из них – это выданная Вале характеристика В. Ю. Лукашевич-Александровой.

В ней говорится, что она изучала классический балет под ее руководством в течение полутора лет, а «после закрытия школы продолжала со мной изучение классического балета еще три года с половиной… Все это время ее отличали большое усердие и любовь к избранному ею искусству, проявив исключительные способности, дарования… Имея все данные для того, чтобы в будущем поддержать на высоте родное и болгарское искусство и будучи даровитой и хорошо подготовленной артисткой, Валя… заслуживает всесторонней поддержки в ее устремлениях в этом направлении». На этом же листе с характеристикой сделана в сентябре 1937 г. приписка директора Болгарской Народной Оперы: «Подтверждаю, что знаю госпожу Валю Върбеву как балерину и верю, что в будущем она может стать звездой в балете…»[1170].

Судя по второму документу – программе вечера классического балета, устраиваемого в театре «Славянская беседа» 8 марта

1936 г. силами художественной балетной студии под руководством Анны Воробьевой-Занковой — Валя Вербева училась и у нее весьма успешно. Из 18 номеров, поставленных ее педагогом, она исполняла почти половину танцев, в частности, мазурку (музыка Шопена), вариации (музыка Делиба), ноктюрн (музыка Шопена), вальс Caprise (музыка Рубинштейна), Danse fantastique (музыка Падеревского)[1171].

Отец не хотел видеть дочь балериной, но Валя все же его уговорила отправить ее в Париж учиться дальше искусству Терпсихоры, если она окончит школу с золотой медалью. Свое обещание Валя выполнила, а отец сдержал свое слово. Правда, прежде чем поехать во Францию, Валя поступила в Художественную академию, и уже потом отправилась в Европу.

Она поехала в столицу мирового искусства, где открывалась в 1937 г. Всемирная Выставка. В поезде познакомилась с сербкой, которая также ехала в Париж танцевать. Это мимолетное знакомство потом очень пригодилось Вале. В Лютеции была учеба у знаменитой Ольги Преображенской и Любови Егоровой. У первой она научилась многому, в том числе такому важнейшему компоненту балетной техники, как искусство равновесия, а у второй — пластике рук. Было покровительство Сержа Лифаря. Это светлая сторона ее парижской жизни. Есть и другая — нехватка денег, вследствие чего была вынуждена пойти в компаньонки к одной русской даме, не знавшей французского, и ходить с ней по павильонам Всемирной Выставки. Но и эта работа не могла быть вечной и закончилась. Без денег, без жилья ей оставалось только одно — возвращение в Болгарию. И тут в самый отчаянный момент, как рассказывала мне ее дочь Евгения Васильевна Бесчастнова (в девичестве Левкова), к Вале прибежала ее подружка, с которой она познакомилась еще в поезде в Париж, с известием, что в ее труппе, отъезжающей на гастроли в Африку, заболела одна из балерин, и, возможно, что Валя сможет устроиться на ее место. Конечно, Валя помчалась на вокзал. Балерина не явилась. И импресарио рискнул взять ее без просмотра, пообещав устроить его в Марселе, откуда они отплывали на черный континент. Действительно, был просмотр. Импресарио остался доволен, заметив, правда, что она классическая балерина, а в труппе придется больше танцевать в стиле варьете. Тем не менее — это тоже был хороший шанс, чтобы закрепиться в балетном мире. Валя была соглас-

на, единственная ее тогда просьба к импрессарио – дать немного денег, чтобы купить еды. С момента отбытия из Парижа без сантима в кармане у нее не было ни крошки во рту. Потом были выступления во французской Африке и возвращение в Париж. И опять изо дня в день занятия, уроки у Преображенской[1172].

С деньгами стало легче: она танцевала в Русской опере у Агренева-Славянского. С «Борисом Годуновым», «Сорочинской ярмаркой», «Князем Игорем» пропутешествовала по Франции, Швейцарии, Бельгии, Люксембургу, Голландии, Тунису. Потом была принята в английскую труппу, с которой опять гастролировала по Франции. Затем танцевала в Руанском театре: балет «Сильвия», балетные партии в таких операх, как «Самсон и Далила», «Таис», «Кармен», «Манон», «Фауст», «Князь Игорь»[1173].

И не переставала брать уроки у Преображенской, приезжая регулярно в Париж. Так длилось до сентября 1939 г., когда началась Вторая мировая война. Перед отъездом в Болгарию Валя посетит свою наставницу: она обнимет ее и скажет, как вспоминала дочь, такие слова: «Ты всему научилась, теперь неси свет русского балета дальше сама». В Софии Валя помчалась в театр, в балет, но там ей без объяснения причин отказали в приеме. Потом она узнала, что в дирекцию театра ходил ее отец и просил не принимать. Там вняли просьбе всеми уважаемого человека. В такой ситуации Валя с ее даром рисования, лепки возобновляет учебу в Художественной академии в классе профессора Ивана Лазарова и успешно пробует себя в скульптуре[1174].

Я видел ее работы при посещении уютной московской квартиры гостеприимной Евгении Васильевны. Они впечатляют не только талантом. В них есть то, что связано неразрывно с балетом – движение! Причем оно чувствуется даже в кажущемся покое скульптурных изображений. Я не говорю уже о тех скульптурных композициях, где глиняные фигуры полны порывистого движения.

Но скульптура так и не стала ее профессией, оставшись счастливым и талантливым хобби, отдыхом, увлечением...

Наступил 1941 год. Учеба была прервана. В личной жизни тоже наступили желанные перемены. В том же году она по любви выходит замуж за Василия Левкова, врача по специальности и русского по рождению, для семьи которого Болгария стала вторым Домом, где, как и для многих других изгнанников, нашлись и ра-

бота, и жилье, и чувство, что ты в славянской, братской стране, где тебя уважают и надеются, что твоя Родина еще будет свободной. В 1942 г. у нее рождается дочь, названная Евгенией, по домашнему и по болгарскому обращению — Женей.

После возвращения молодого отца из армии, куда его было забрали сначала в строители, потом врачом, семья уехала из Софии в провинциальное село Угорчин, близ Ловеча. И там деятельная по натуре Валя не могла предаваться идиллии деревенской жизни, развернув кипучую работу по устройству самодеятельности на селе! В то же время она регулярно продолжала тренировать себя балетными экзерсисами. В 1944 г. Болгария была освобождена. В страну начали приезжать советские специалисты, ученые, артисты. В 1945 г. Валя услышала, что в столицу приехала знаменитая Ольга Лепешинская. Бросив все, оставив коротенькую записку мужа, она поехала в Софию, но опоздала. Московская балерина уже уехала. Но судьба все же хранила ее для балета. Валю, идущую мимо Народного театра имени Ивана Вазова, увидели из окна знакомые, позвавшие на конкурс, шедший в театре, по дополнительному приему в балетную труппу Народного театра. Конечно, она побежала туда. Обычно перед комиссией показывают один номер, и потом принимается решение. С Валей Вербевой все было по-другому. Не успели члены комиссии посовещаться относительно увиденного одного танца Вали, как она вновь появилась перед ними с другим номером, с третьим... В итоге, когда изумленные члены комиссии, спросили, кто была ее учительница. Услышав фамилию Ольги Преображенской, приняли ее без колебаний! Более того, после ее первого выступления в «Коппелии» Валя Вербева была назначена прима-балериной![1175]

Еще одной была знаменитость — Лили Берон, в которой, по некоторым сведениям, также текла русская кровь.

А потом наступили праздники: балет, балет, балет!!!

Валя танцует в таких спектаклях, как «Лебединое озеро», Жизель», «Гаянэ», «Бахчисарайский фонтан», «Дон Кихот», «Спящая красавица», «Раймонда», «Жар-птица», «Карнавал», «Соперницы», «Красный мак». Она исполняет балетные партии в ряде оперных спектаклей, например, в Фаусте», «Иване Сусанине», «Аиде». Выступает в разнообразных миниатюрах — «Весенняя встреча» (Владигеров), Детская игра» (Дебюсси), «Куклы» (Лядов), «Армянский танец» (Хачатурян) и других[1176].

В своей семье Валя Вербева была очень стеснительна. Дочь Женя как-то раз спросила ее, как же она танцует в балете?! Ответ был прост: «Это не я, а Жизель, Сванильда, Мария...»[1177].

В 1952 г. она была удостоена высшей награды «Димитровской премии» за исполнение партии Акробата в балете «Красный мак». К этому нужно непременно добавить, что московский хореограф Николай Холфин ставил этот танец для мужчины, но ни один из пробующих на эту роль балетных танцоров не смог выполнить поставленный Холфиным танец. Это смогла сделать только приглашенная им Валя Вербева, принявшая к тому времени советское гражданство (позднее, она все же возобновит болгарское). Правда, на премьере она сорвалась и упала, но мгновенно перестроила свое падение в акробатический кувырок. Как вспоминает Евгения Васильевна, ее мама остро переживала случившееся, но прибежавший за сцену Николай Холфин горячо поздравил ее с успехом, а присутствовавший там же коммунистический лидер Вълко Червенков с Димитровской наградой[1178].

Любовь к балету позволяла ей творить чудеса на сцене. Давняя почитательница ее таланта Роза Балканска, ее коллега по преподаванию в балетном училище пишет: «Запомнила Валю Вербеву как первую балерину в Болгарии, которая в роли Китри („Дон Кихот“ Минкуса) сделала 32 фуэте! В партии Черного лебедя („Лебединое озеро“ Чайковского в постановке Анастаса Петрова) вместо 32 исполнила 36 фуэте, изумив не только своего партнера — Принца, но и публику, затаившую дыхание от восхищения!.. Запомнила ее и в роли Мирты („Жизель“ Адама в постановке Анастаса Петрова) с сильными и стабильными фуэте в диагонали, исполненными с невероятной легкостью...»[1179]

Валя Вербева не только чаровала ценителей балетного искусства, но и людей, возможно, видящих первый раз балет в своей жизни. Она стремилась научить, вернее, вдохнуть любовь к сцене своим ученицам в государственном среднем балетном училище, где она начала преподавать в 1950-х гг. Среди ее выпускниц были Вера Лазарова Кирова, о ней пойдет речь несколько позже, Елена Борисова Игнатова, Елисавета Симеонова Груева, Емилия Василева Драгостинова, Павлина Костадинова Иванова, Снежана Славова Дескова[1180].

Вале было неважно, танцует ли она на знаменитой сцене перед ценителями балетного искусства, или в составе концертной бригаде

выступает на поляне, или показывает па на служащем сценой грузовике. Ее узнавали в толпе. А для нее самая большая радость — танец![1181]

Людмила Писарева, одна из биографов Вали Вербевой, напишет о ней, что ее «воспринимают в большой степени как балерину русской классической школы — за отточенную технику, единение музыки и движения, психологизм в танце. Публика ценит чувство, душу, которые она чисто по-русски вкладывает в исполнение. В 1967–1968 гг. Вербева специализируется в Москве, в Ленинграде как балетный педагог, после чего много лет преподает в балетной школе в Софии»[1182].

Небольшое добавление к сказанному. В 1969 г. она была отправлена на пенсию, когда была в расцвете творческих сил. Ей даже не дали доработать трех месяцев, чтобы пенсия была чуть побольше! В сущности, она была выброшена на улицу. Там она и стала работать. Вряд ли кто-нибудь мог предугадать, что звезда болгарского балета станет чернорабочей на стройке, чтобы были деньги не только на еду, но и на учебу сына. Из строительного грохота, грязи и пыли Вербеву вытащила ее ученица Груева-Маринова, узнавшая о судьбе своей учительницы. Вследствие ее вмешательства Валя Вербева стала работать педагогом в новооткрытом полувысшем Институте по подготовке музыкальных и хореографических кадров в Софии[1183].

В 1974 г. по совету прима-балерины Лидии Диамандиевой Валя была приглашена Розой Балканской хореографом в камерный музыкально-драматический ансамбль «Интернационал». Валя Вербева стала автором и постановщиком пластики ее танцев в ряде концертов-спектаклей, в которых звучали строки и болгарских и русских поэтов, в частности Сергея Есенина[1184].

Ее талант и мастерство были востребованы и гимнастическим тренером Нешкой Робевой. Для ее знаменитых воспитанниц — «золотых девушек» — она вела курс пластики. Ее любимой ученицей тогда стала Бьянка Панова, переехавшая потом в Бельгию, откуда она писала своей учительнице[1185].

Но время брало свое. Ее имя постепенно уходило в прошлое. Правда, коллеги Вали Вербевой, ее друзья сумели устроить торжество по случаю 80-летия. Это было, без сомнения, приятно. И все же без балета было жить трудно.

В сущности, вся ее жизнь — это сплошная самоотдача любви и балету, людям, можно и наоборот!

В семье все тоже было далеко не просто. В начале 1950-х гг., она влюбилась без памяти в молоденького балетного танцора Петра Торнева, которого сделала своим партнером по сцене. Возможно, и на сцене она хотела быть любимой, а не только дома? В какой-то мере это подтверждает оброненная фраза о том, что она «просто слишком любила балет и отвергала все, что могло помешать... предаваться любимому искусству»[1186].

А может быть, сам изменчивый, вечно волнующийся и меняющийся мир искусства трудно совместим с размеренным стилем семейной жизни, с одним человеком, когда брак нередко превращается в привычку? Или родилась новая любовь? Последовал развод с прежним мужем, рождение в новом браке сына, названного Петром. В ее жизни было место и трудно объяснимому, достаточно вспомнить встречу с сербкой, конкурс в 1945 г. в балетную труппу.

Случалось и забавное, если судить с высот сегодняшнего времени: в роддоме врачи запретили кормить ей сына, и ее молоко доставалось двум другим новорожденным — Ленину и Сталину, так назвали своих сыновей родители! Тогда это было не так уж необычно. Потом они, вероятно, переделали свои имена. Возвращаясь к Вале Вербевой, замечу, что новое замужество не продлилось долго. Торнев, вероятно, хотел тихого семейного уюта и всего того, что с ним связано. А это, видимо, не получалось у Вали, страстно влюбленной в балет. В итоге у нее остался от прежде счастливого брака только сын, который унаследовал от матери любовь к музыке. Но жизнь его оказалась короткой: в сорок с лишним лет он погибает в автомобильной катастрофе по пути в г. Сандански. У Вали Вербевой осталась только дочь, переехавшая с отцом в середине 1950-х гг. в Россию. В 1970-х гг. зажглась новая любовь, и Валя Вербева вышла замуж за Евстатия Георгиева Евстатиева. И опять случай или судьба: ее муж был потомком Николы Катранова, послужившего Ивану Тургеневу прототипом Инсарова в знаменитом романе «Накануне»! Валя пережила его. У нее остались любимая дочь да два внука, которых она помогала дочери нянчить во время своих приездов в Москву. Сейчас они взрослые, самостоятельные, семейные люди: один стал юристом, другой — музыкантом. Есть двое правнуков — все москвичи[1187].

Сама Валя говорила: «Раньше, в свете прожекторов, я старалась своими танцами дать радость публике. Сейчас вокруг меня также есть люди, которые несчастливы, бывает нельзя помочь,

но случается достаточно одного хорошего слова, жеста, взгляда, чтобы сделать жизнь легче. Я преклоняюсь перед силой радости. Уверена, она лечит лучше всех лекарств. Стараюсь дарить окружающим это великое чувство». И еще одно высказывание, почерпнутое мною из очерка Людмилы Писаревой: «Как и в былые времена на сцене, так и сейчас, я признаю только опьянение, которое дает любимая работа. Только воодушевленная им, я сумею достойно сыграть свою последнюю, самую трудную роль – на сцене жизни!»[1188]

И все же позволю себе предположить, что с жизнью, с балетом ее стала связывать больше всего ее любимая ученица Вера Кирова, балерина громадного таланта, который рождается, по словам экзаменовавшего ее в детстве Владимира Яковлевича Белого, раз в 2 000 лет[1189].

Немного из ее автобиографии: прима-балерина, директор и художественный руководитель, балетный режиссер и педагог Национального балета. Училась в Софии, стажировалась в Большом театре в Москве, во Французской академии танца в Париже, и в «Балете 20-й век» Мориса Бежара в Брюсселе. Вера Кирова участвовала в международных гала-концертах мировых звезд балета в Париже, Москве, Ленинграде, Мадриде, Монте-Карло, Берлине, Мюнхене, Токио, Осаке, Гаване. Она танцевала как прима-балерина в Валлонском королевском театре в Бельгии, на знаменитых балетных сценах Парижа, в Осаке и в Токио, в Женевском балете у Баланчина, в Лондоне и в других балетных центрах. С ее участием французскими, бельгийскими, датскими, японскими, югославскими и болгарскими телевизионщиками сняты многие фильмы, посвященные балету. Танцевала Вера Кирова с Марго Фонтейн, Майей Плисецкой, Карлой Фрачи, Рудольфом Нуреевым и др. Автор многих хореографий. Сотрудничала с такими знаменитостями, как Жорж Скибин, Питер Ван Дайк, Вахтанг Чабукиани, Асаф Мессерер, Серж Лифарь. Преподает на балетных семинарах в Европе, Японии и США. Участвовала и участвует в качестве члена жюри в ряде международных балетных конкурсов, например, в Париже, Люксембурге, Москве, Перми, Милане, Нью-Йорке, Сеуле. Председатель жюри в Генуе, Киавари, Сан-Ремо. Вера Кирова отмечена рядом высших наград на болгарских и мировых конкурсах. Среди них – золотая медаль в Варне в 1964 г., золотая медаль в Осаке в 1973 г., награды французской академии танца «Анна Пав-

лова» и «Терпсихора». С 1966 г. — заслуженная артистка Народной Республики Болгарии. В 1969 г. стала лауреатом Димитровской премии. С 1974 г. — народная артистка Болгарии[1190].

Предоставленные мне любезно Верой Кировой некоторые записки Вали Вербевой, позволяют раскрыть богатство души этих балерин, собственно восприятие балета, историю вхождения в балет Веры Кировой и многое другое, связанное с искусством танца.

Позволю себе привести некоторые выдержки из записей Вали Вербевой, посвященные «болгарской Терпсихоре» — Вере Кировой.

Итак:

«Болгарская Терпсихора

Самое ценное на нашей земле, самое ценное на нашей планете связано с небольшой страной, связано с Болгарией.

Но я буду говорить только об одном бесценном сокровище, которым всякий бы гордился. У этой звезды есть имя — Вера Лазарова Кирова. Страстно, безумно она любит Болгарию, не хочет жить на чужбине... Вера и в танце и в жизни пряма и правдива, искренна. В ней нет ни капли практичности. Она не дипломат. И в жизни это ей мешает. Но великой ее делает балет. Один бельгийский миллионер, владелец самой большой и самой богатой библиотеки в мире обожал балет... Он был друг Хемингуэя, с которым во время войны был в окопах... О себе он говорил: я коммунист-капиталист. Он был и писателем, написал много книг о Болгарии. А о Вере написал целый роман... Запомните имя бельгийца — Корман... Еще ученицей Вера танцевала в Лебедином озере... Вера вскоре стала прима-балериной». Среди ее выступлений были, вспоминает Валя Вербева: «Легенда об озере», «Спящая красавица», «Китайский мандарин», «Федра», «Гайдуцкая песня», «Сильфида», «Жизель», «Ромео и Джульетта» в различных вариантах, «Нестинарка», «Хрустальный дворец», «Шехерезада», «Снегурочка», «Весенняя сказка», японский балет «Цветочек», «Дафнис и Хлоя», «Гаянэ», «Дон Кихот» в постановке Чабукиани, «Шопениана», «Золушка». Дальше Валя Вербева пишет: «Тодор Живков ее наградил почетным званием „Заслуженная артистка". Какая смелость нужна, чтобы заявить о своем отказе: „Я не могу принять это звание прежде своей учительницы!" И тогда мы две стали „заслуженными". Но только в Болгарии, на ее милой роди-

не, против нее поднялась вся страшная мафия... на полу я находила воск, чтобы Вера поскользнулась и упала... в пуанты прятали бритвенные лезвия... А Вера никогда никому не сделала зла, никогда никому не завидовала...Пророк никогда не бывает признан на своей родине, но для Веры Болгария, вопреки всем невзгодам, остается самой милой. А для меня, учительницы Веры, пока я жива, Вера — Болгарская великая Терпсихора»[1191].

И завершая тему ученичества, школы я хочу представить Русское хореографическое училище имени Галины Улановой. Оно было создано в 1999 г. и имеет государственную лицензию Министерства образования и науки. Причем большинство педагогов — это мастера русского балета. В январе 2009 г. учащиеся стали лауреатами первой премии на престижном VI Международном конкурсе в Северной Пальмире «Петербургская метелица»[1192]. Русский балет продолжает жить в Болгарии.

А теперь югославские просторы.

«То, что сделано в балете, должно только поражать и изумлять. Белградский балет в настоящее время, благодаря Поляковой и Фортунато, может доставлять большое удовольствие и искушенному балетману. Успех у публики балет имеет громадный и неизменно наполняет зрительный зал. На первом месте в балете необходимо поставить Кирсанову, московскую балерину, характерную танцовщицу и горячую, темпераментную исполнительницу. Весь состав балета насчитывает 45 человек, из них 30 русских балерин и танцовщиков. Из русских балерин следует отметить прекрасных характерных танцовщиц Оленину, Шматкову, Грунд и Нечепоренко, опытную танцовщицу Бологовскую и подающих надежды молодых Ланкау и Васильеву. Конечно, балету еще многого недостает, но время, школа Поляковой и неукротимая энергия и талант режиссера дают надежду, что балет не застынет на достигнутом. С большой гордостью и радостью мы все русские смотрим на это наше создание»[1193]. Эти слова можно отнести ко всему творчеству русских мастеров искусства балета на югославской земле. Солистами, блиставшими на балетной сцене, были и Яна Васильева, Нина Кирсанова, Наталия Миклашевская, Елена Полякова, Маргарита Фроман, Александр Доброхотов, Анатолий Жуковский, Борис Князев, Антон Романовский, Сергей Стрешнев, Александр Фортунато, Максимилиан Фроман...

* *

Начну с Белграда. В отличие от оперы в балете не было языковой проблемы, но само искусство Терпсихоры было определенным «вторжением» для сербской культуры. В газете «Политика» так был обрисован концертное выступление в 1921 г. русской балерины Маргариты Фроман, ее коллег и учеников: «Долгожданный русский балет... представил на суд многочисленных зрителей множество мелких пьесок. Мы имели возможность насладиться художественной продукцией ног, весьма выразительных и красноречивых... Госпожа Фроман живо и грациозно исполнила свои элегантные номера, а госпожа Бекефи, дама темпераментная, танцевала с необычайным огнем и такой стремительностью, что публика все время с замиранием ждала, что у нее вот-вот отлетит либо рука, либо нога. Лишь она была на сцене в длинной юбке, что, впрочем, не помешало ей до пояса оголить свое искусство»[1194].

И тем не менее... Во многом благодаря совместным усилиям директората Народного театра в Белграде и собственно русских артистов сербская публика «приучалась» видеть балетное искусство вначале в виде номеров в оперных спектаклях. Потом, опять-таки вследствие обоюдного интереса в 1920 г. создается под руководством известной балерины Клавдии Лукьяновны Исаченко «Малая балетная школа». Последовательница стиля Айседоры Дункан, т. е. пластического балета, она внесла свой скромный труд в развитие этого искусства в Сербии. Кстати, она поставила несколько балетных вставок в операх, самой интересной из которых была в «Сказках Гофмана» (1921 г.)[1195].

После своего переезда 1924 г. в Вену она вместе со своими пятью лучшими ученицами, из которых три были сербки, организовала довольно удачное турне по Европе[1196]. Добавлю, что ее стиль работы продолжила в своей школе белградка М. Магазинович[1197].

Здесь можно вспомнить и В. Д. Чалееву, руководившей школой танцев (улица Короля Милана, № 69), в которой обучали пластике, ритму, бальным, но не модным, танцам. Месячная плата за 12 уроков составляла небольшую сумму, всего 120 динаров[1198]. Это примерно была одна пятая жалованья неквалифицированного рабочего. В 1929 г. в Манеже прошел детский спектакль ее школы «Четыре стихии»[1199]. Своей балетной школой в Белграде она заведовала сорок лет[1200].

Ежегодно белградская читающая публика через прессу оповещалась о годовых концертах учащихся этой заметной в столице школы.

Вскоре она влилась в Актерско-балетную школу Народного театра, где хореографию стала вести Елена Дмитриевна Полякова.

Эта замечательная балерина родилась 7 мая 1884 г. в Санкт-Петербурге (у К. Шукульевич-Маркович – Рыбинск). Поступила в северной столице в балетную школу, училась в классе Клавдии Михайловны Куличевской, дружила с Тамарой Карсавиной. После завершения в 1902 г. учебы ее приняли в Императорский Мариинский театр. Уже в 1903 г. Елена была переведена в звание корифейки кордебалета, в 1904 г. в звание второй балерины. Танцовщицей первого ряда она стала в 1913 г. и тогда же награждена серебряной медалью на Владимирской ленте. В 1908 г. балерина попала в труппу Адольфа Болма на гастроли по северной Европе – Хельсинки, Стокгольм, Копенгаген, Прагу и Берлин, танцевала вместе с Анной Павловой. Репертуар – «Коппелия», «Жизель», «Пахита», «Волшебная флейта», «Лебединое озеро» (II действие) и др. В 1909 г. Полякова с труппой вновь в дороге, в турне. В том же году Елена Дмитриевна вышла замуж за Владимира Николаевича Седикова. В 1910 г. в Париже в труппе Дягилева она стала ведущей солисткой. После революции в конце 1918 г. Полякова уехала на юг. Некоторое время балерина пробыла в Кисловодске, где в «Казино-театре» участвовала в благотворительных концертах и давала часы мастерства. Концертмейстером ее был Сергей Прокофьев. Потом мелькали города: Одесса, Царьград, Салоники, Скопле, Любляна. 14 февраля 1922 г. Елена Дмитриевна Полякова прибыла в Белград с партнером и учеником Сергеем Стрешневым и ученицей Меткой Франке. Тогда в театре было 8 балерин, 11 начинающих во главе с Клавдией Лукьяновной Исаченко, как режиссером. Не было поставлено ни одного балетного спектакля, только дивертисменты. После триумфального выступления им было предложено остаться в Белграде. Полякова – прима-балерина, хореограф, режиссер в Народном театре и педагог классического балета в актерско-балетной школе, основанной в 1921 г. Сергей Стрешнев – первый танцовщик.

Первый белградский сезон в Народном театре Полякова начала 1 сентября 1922 г. постановкой балета в опере «Проданная невеста» Сметаны. В том же сезоне представила зрителям и

«Шехерезаду», «Щелкунчик», «Сильфиды». В последующие сезоны Елена поставила балеты в операх «Кармен» Бизе и «Еврейка» Фроменталя (4 апреля и 15 мая 1923 г.), в которых танцевала заглавные партии. 11 июня 1924 г. Полякова в «Коппелии» играла Сванильду. В оперно-балетном репертуаре Полякова станцевала еще одну партию в «Пиковой даме» Чайковского и как хореограф поставила два балетных номера в операх: «Лакме» Делиба 23 ноября 1923, «Манон» Массне 1 февраля 1924 г. В сезоне 1924/25 г. она исполняла сольную партию в опере «Аида» 1 мая 1925 г., в «Лебедином озере» 29 июня 1925 г. Как хореограф Елена Полякова 29 октября 1924 г. поставила танцы в драме «Свадебный марш» А. Батая. В мае 1925 г. она выступала в Сараево. В сезоне 1925/26 г. балерина сыграла Королеву фей в «Жизели» и др. В балетно-актерской школе она поставила балет-пантомиму «Кот в сапогах» В. Нелидова в трех картинах. В следующем сезоне Полякова играла Аврору в «Очарованной красавице». Ангажемент Елены кончился в сезоне 1926/27 г. и не был возобновлен руководством театра, стремившимся дать дорогу национальным кадрам. Она продолжала выступать, но уже как приглашенная балерина в отдельных балетных спектаклях. 21 мая 1929 г., отметив 25-летие выступления на сцене выступлением в роли Царевны в балете Ц. Пуни «Волшебный конек», она простилась с белградской публикой. Награждена орденами св. Саввы 5-й и 4-й степеней. Круг судьбы завершился: Елена исполняла эту партию после окончания училища в Царском селе перед русским монархом и завершила в том же балете перед югославским королем. После ухода с балетной сцены, на которой она выступала с Вагановой, Преображенской, Кшесинской, Павловой, Карсавиной, Спесивцевым, Легатом, Фокиным, Нижинским, много времени Елена Полякова отдавала педагогике, которой она занималась с 1922 г. в актерско-балетной школе. После того как в 1927 г. она, вследствие недостатка денег, закрылась, Елена Дмитриевна открыла свою студию. Именно там готовились артисты и артистки балета, мастерство которых будет восхищать поклонников этого завораживающего своей красотой искусства. Полякова воспитала и выпустила Бошкович, Живкович, Оленину, Бологовскую, Ланкау, Полонскую, Корбе, Грундт, Васильеву, Жуковского, Панаева, Ристича, Гребенщикова, Российского, Доброхотова, Юшкевича, которого в США после второй мировой войны считали вторым Нижинским и дру-

гих. Некоторые из ее воспитанниц открыли свои школы. В Париже, этой мировой столице искусства, можно было услышать, что белградская балетная школа лучше парижских. В русской прессе подчеркивали: «В школе Поляковой, кроме русских, много и сербских учениц, – сама школа так прочно срослась с Белградом, стала неотъемлемой частью его культурной жизни, – что восторженные отчеты сербских газет с одинаковой радостью называют, независимо от национальности, имена новых балерин, созданных школой Поляковой». Уроки мастерства у нее брали и солисты из Народного театра. С 1937/38 г. по 1940/41 г. Елена Дмитриевна вела балетный класс в Средней музыкальной школы при Музыкальной академии в Белграде. В марте 1943 г. Полякова с мужем, дочерью и зятем покинули Белград. По некоторым данным, причина отъезда была в том, что зять, также русский, бывший на немецкой военной службе, должен был отправиться на Восточный фронт. Свой класс в Музыкальной академии и учеников своей школы Полякова передала танцовщику и педагогу Милораду Йовановичу Милету. 15 марта 1943 г. она простилась с учениками и на следующий день уехала поездом в Вену. Начались несчастья. В дороге заболел муж, у нее случился инсульт, после чего с трудом говорила. Тогда она работала в венской «Volksoper» и в балетной студии Dia Lucca, потом в Кицбухеле, где ей помогал ее бывший ученик Борис Пилат, затем в Инсбруке аранжировала балетные номера в операх и опереттах. Поставила балет в оперетте «Бал под маками». Перед входом советских войск в Вену Полякова двинулась к Мюнхену, к западной зоне. В поезде умер муж. Похоронила она его через три дня в Зальцбурге. Между 1947 г. и 1949 г. теряется ее всякий след. Где-то в беженском лагере Полякова ждала визу в США. В 1949 г. с дочерью и зятем она прибыла в Чили: сняла студию, давала часы, потом была принята педагогом в Национальный балет Чили и в оперный Муниципальный театр в Сантьяго. Проработав 20 лет, Елена Дмитриевна ушла на пенсию. Балетный архив в Сантьяго носит ее имя Archivo Internasional de Ballet «Elena Poliakova». Мэр Сантьяго наградил ее Золотой медалью Сантьяго. В июле 1972 г. Полякова заболела и после выхода из больницы умерла дома. Похоронена на Русском кладбище под Сантьяго[1201]. Добавлю, что ее дочь, кажется Ксения стала виолончелисткой, давала концерты в Белграде, потом уехала из страны.

Москвичка Оленина Марьяна Петровна (02.04.1907, Москва – 02.06.1963, Белград) родилась в театральной семье: ее отец был врачом и талантливым певцом, Станиславский приходился ей дядей. Балету она начала учиться с девяти лет в Московском хореографическом училище. В сезоне 1923/24 г. ценители искусства Терпсихоры получили возможность увидеть первый раз ученицу Поляковой на сцене Народного театра в Белграде.

Немного из формулярного списка. Прима-балерина и хореограф с 1 марта 1923 г. до 31 июля 1931 г., потом с 1 сентября 1933 г. до 31 мая 1935 г., затем с 1 сентября 1936 г. до 31 июля 1939 г., и с 1 августа 1940 г. до 30 апреля 1941 г., когда оставила сцену[1202].

В ее репертуаре были и выступления в «Лакме» (1924 г.), «Половецком лагере» (1925 г.), «Жизеле» (1926 г.), «Пряничном сердце» (1927 г.), «Раймонде», «Жар-птице», «Петрушке» (1928 г.). В белградской «Правде» о ней писали, что в своем танце солистка белградского балета стремится выразить «спиритуальную субстанцию» сюжета. В ее партиях «нет ничего поверхностного и импровизированного» [1203].

В начале 1930-х гг. Оленина уехала на два года в Париж, где стажировалась у Матильды Кшесинской, Ольги Преображенской, Леонида Мясина. В 1933 г. она возвращается в Белград. В 1934 г. уже как прима-балерина она выступает в таких спектаклях, как «Самсон и Далила», «Эндимион» (1934 г.) [1204]. Однако уже через год Марьяна Оленина пошла на разрыв контракта с руководством театра. Как объясняла балерина в прессе, на такой решительный поступок ее вынудила закулисная атмосфера сплетен и подстав: «при таком режиме управления в нашей Опере нет места искусству». В такой ситуации, утверждала Оленина, ее достоинство не позволяет ей сотрудничать с директором оперной труппы театра. 20 мая 1935 г. белградская «Правда» сообщала о расторжении контракта с Марьяной Олениной вследствие «дисциплинарного проступка по отношению к директору оперы»[1205].

Потом было возвращение и заключение нового контракта на радость театральной публики, высоко ценившей талант «своевольной» русской балерины, и позднее смело отстаивавшей свои интересы перед театральными чиновниками[1206].

Ее решительный характер в полной мере раскрылся в годы Второй мировой войне, когда она – единственная, пожалуй, из всех русских балерин – участвовала в народно-освободительной

борьбе. С апреля 1941 г. она предоставила свою комфортную квартиру на улице княжны Персиды, № 88 группе нелегалов, в числе которых был и Владимир Попович, будущий посол ФНРЮ в США. Из-за опасности ареста уехала в Черногорию, где Оленина собирала немецкие штабные данные для последующей передачи в Штаб народно-освободительной борьбы в Черногории, выполняла другие работы. С середины 1941 г. по сентябрь того же года была в тюрьме. Летом 1944 г. Марьяна Петровна ушла к партизанам, трудилась санитаркой во II корпусе Черногории[1207].

После возвращения из армии работала главным хореографом Народного театра в Белграде, была художественным руководителем, хореографом и педагогом балета Художественного ансамбля Югославской Народной армии. Марьяна Оленина стала основательницей балетной труппы в Народном театре в Новом Саде. На сценах югославских городов она ставила хореографию и была режиссером многих балетов классического репертуара, а также балетов югославских композиторов. В частности, поставила «Шехерезаду» на столичной сцене. Марьяна Оленина награждена Орденом за заслуги перед народом. В 1963 г. опубликовала в 16 номерах газеты югославских коммунистов «Борба» (с 19. 06. по 06. 07.) ряд очерков о Марии Лилиной, жене и сподвижнице Станиславского[1208].

Все вроде бы складывалось, но это только на первый взгляд. В 1959 г. ее знакомая или родственница писала актрисе театра Моссовета Алле Севостьяновой: «Марина сильно тоскует... по всем: по березам, по Подмосковью, одним словом, по Родине»[1209]. И еще одна выдержка из письма самой Марьяны к родственникам (без даты): «Новостей никаких, прозябаем понемногу. Я больше дышать не могу в Белграде»[1210].

Сейчас архив Марьяны Олениной хранится в Музее театрального искусства Сербии и ждет своего кропотливого исследователя.

Другая ученица Поляковой — Васильева Яна Владимировна (1912, Варшава) также танцевала на сцене Народного театра в Белграде. В 1942 г. с мужем, А. Жуковским, покинула Югославию. Выступала в Вене, Германии, Франции. До 1950 г. входила в труппу «Оригинального русского балета» полковника де Базилия в Европе. Потом была Америка. В США Яна Васильева стала балетным педагогом в Сан-Франциско и преподавала балетное искусство в собственной студии «Про арте» в Паоло Альто[1211].

Ее муж балетмейстер Анатолий Жуковский писал о ней: «самым главным фактором моей жизни было мое счастливое супружество с Яней, которая оказалась не только идеальной женой, но и другом, сотрудником, единомышленником и поддержкой во всех моих начинаниях и тяжелых минутах жизни...»[1212].

Было известно ценителям балета и имя балерины Ксении Федоровны Грундт-Дюме (? – Канны, 1979), солистки Народного театра в Белграде, стажировавшейся в Париже под руководством Ольги Преображенской. В октябре 1930 г. по возвращении из Лютеции она, надо полагать, восхитила привезенными оттуда танцами всех «направлений и стилей от классических до гротесков и характерных и индусских танцев – последнее увлечение Парижа»[1213]. Добавлю, что балерина много гастролировала в Бельгии, Голландии, Франции. Участвовала в драматических спектаклях[1214].

Из солистов назову Соню Ланкау, Тамару Полонскую, З. Маркович, М. Коржинскую, Тамару Максимову, Александра Доброхотова, Михаила Панаева, Олега Гребенщикова, Машерова, Наташу Бошкович.

На большие постановки на белградскую сцену приглашали Маргариту Фроман из Загреба, Елизавету Никольскую из Праги, Бориса Романова из Метрополитен Опера, поставившего «Болеро» Мориса Равеля и «Тамару» Милия Балакирева[1215].

Из балетмейстеров, работавших в Королевстве, следует упомянуть Федора Васильева. С его именем связана интересная теория «балетного контрапункта», дающего «гармоническую целостность». Однако практическое применение этой теории в сезоне 1926/27 года в хореографии Вальпургиевой ночи в «Фаусте» закончилось провалом. Поэтому от этой теории пришлось отказаться при постановке «Спящей красавицы». Да и третий балет П. И. Чайковского, «Щелкунчик» был представлен зрителям в традиционной хореографии М. Петипа[1216].

В историю сербского балета вошло и имя упоминавшегося здесь не раз танцовщика и балетмейстера Александра Фортунато. Эпиграфом к его многогранному творчеству может служить фраза: «Отлично, как всегда», сказанная сербским критиком Тодором Манойловичем в связи с постановкой Фортунато балета в опере «Царская невеста»[1217]. Родом поляк, варшавянин, он после овладения техникой в родном городе и в Берлине, постигал тонкости балетного искусства в Санкт-Петербурге. Режиссуре и драматур-

гии балета учился у Юрия Ракитина, работавшего тогда императорском театре в Северной Пальмире. Добавлю, что Фортунатто для того, чтобы глубже проникнуть в историю балета изучал археологию. Занятия в Британском музее позволили ему собрать материал, послуживший в работе над постановками. Работал он два с половиной года в Львовской опере, где ставил балеты и танцевал. Кстати, там Александр познакомился с Ниной Кирсановой, спрашивавшей у него на улице как пройти в театр. Во время завязавшегося разговора выяснилось, что у него, балетмейстера, нет партнерши, а у нее, прима-балерины, — партнера. В итоге, после десяти дней репетиций они вышли на сцену, на которой танцевали два с лишним года. В Бухаресте работал Фортунато также балетмейстером. В Петрограде вместе с Ракитиным он входил в труппу «Би-ба-бо»[1218]. В Белград Фортунато прибыл из Варшавы, но пробыл в сербской столице всего пару сезонов. Тем не менее, его работы помнят до сих пор.

И конечно, нельзя не назвать имя Анатолия Михайловича Жуковского (1906, Седлец (Польша) — 05.10.1998, Менло Парк, штат Калифорния), балетный танцор, солист, хореограф, режиссер, шеф балета Народного театра в Белграде 1925–1943 гг. Детство провел в родительском имении Сурмачевка, Полтавской губернии. С началом первой мировой войны Анатолий был привезен в Россию, где поступил в Киевский кадетский корпус имени св. Владимира. Находился вместе с отцом в составе Добровольческой армии. В 1920 г. во время Новороссийской эвакуации Анатолий эмигрировал с отцом в Салоники, где вступил в ряды скаутов, связав всю последующую жизнь с этим молодежным движением, отдавая ему все свободное время, имел «лесное» имя «Сип». В 1922 г. Жуковский был отправлен в Королевство сербов, хорватов и словенцев для продолжения образования в Крымском кадетском корпусе в Белой Церкви. После его завершения в звании вице-унтерофицера в 1922 г. Анатолий поступил сразу в Белградский университет на строительный факультет и, как бедный студент, был рад всякой работе, за которую могли заплатить. Так он был принят в 1922 г. в Белградскую оперу статистом оперы и драмы. Днем Анатолий учился, а вечером спешил в оперу — работать. Потом, по совету Александра Фортунато он поступил в балетную школу Елены Поляковой. Его талант заметила и поддержала не только Полякова, но и Анна Павлова, школьная подруга Поляковой, прие-

хавшая в гости в Белград. Постепенно, заменяя уезжавших на гастроли артистов, он стал исполнять весь балетный репертуар. «Так как уже я зациклился на балете и потерял всякий интерес ко всему иному, хотя и еще числился студентом, но главным был балет, и мне, — писал А. Жуковский в своей «Исповеди», — всучили главные роли. Я не был готов к этому, но им было нужно, и они меня уговорили. Вероятно, был смешон как Дон Жуан у Кристофа Глюка, но это мне много помогло, так как я обращал внимание на себя, на то, как я работаю. И день, и ночь учился, репетировал, читал. Вошел в постоянный состав Народного театра, т. е. стал чиновником Королевства Югославии. Плата была мизерной, но я не был голоден». Первый раз его имя упоминается в официальном списке танцовщиков балета Народного театра в сезоне 1925/26 г. С сезона 1927/28 г. он солист балета. Потом по приглашению Ф. А. Васильева с русской Оперой Жуковский выступал на гастролях в Барселоне: в 1927 г. как солист, в 1929 г. как помощник Васильева. Начал ставить самостоятельно некоторые хореографии. По возвращении он ставил хореографию балета «Путешествие вокруг мира» Б. Нушича, обратившего на него внимание и поселившего его к себе, пока Жуковский не приищет себе квартиры. «Я у него жил три месяца. Он меня называл „Скакавац“ (кузнечик — серб.). У него была пожилая родственницы, которая заботилась и обо мне. Чувствовал себя как сыр в масле. Так началась моя хореографическая карьера». Одновременно Анатолий продолжал солировать в балете. Потом заменил Макса Фромана в главной роли «Конька-Горбунка» — Иванушку Дурачка. С 1932/33 г. Жуковский первый танцовщик. В 1932 г. он венчался с прима-балериной Яной Васильевой (1912, Киев). Танцевал он больше всего с Наташей Бошкович, Яной Васильевой, Ниной Кирсановой, Мариной Олениной и Аницей Прелич. В середине 1930-х гг. Жуковский был назначен исполняющим обязанности балетмейстера. С 1938 г. приставка «и. о.» была снята. С 1935 по 1941 г. Анатолий Михайлович поставил 11 балетов в операх и 10 хореографий в балетном репертуаре. В 1938 г. после выступления в Болгарии он получил орден от царя Бориса III. Много времени Жуковский отдавал изучению народного танца. Поэтому неудивительно, что он был в числе организаторов неофициальной группы фолкбалета. В Коларчевом университете ее выступление было встречено восторженно публикой. В 1938 г. на фестивале в

Праге на всесокольском слете эта группа получила первую награду. Перед войной Жуковский ездил в Берлин для постановки югославских спектаклей. Там он познакомился с тамошними театралами, критиками, вел в Берлинской консерватории семинар по фольклору южных славян. Во время войны Анатолий Михайлович поставил патриотический балет «В долине Моравы», выдержавший только четыре представления, после которых он был закрыт немцами, увидевшими в нем «националистическую пропаганду». В 1941 г. Жуковский пошел добровольцем в армию, воевал до «непобедного конца», попал в плен к немцам, бежал на третий день и вернулся в Белград, где русские-антикоммунисты стали ненавидеть Жуковского и его жену за то, что они не с ними, а сербы за то, что не идут в партизаны. Сам же он, по его словам, не был героем, не был в состоянии бросить Яну, которая не могла идти «в лес». Положение «с тремя не» осложнялось тем, что их успехи в балете многим кололи глаза. В 1943 г. было принято решение об отъезде в Германию, где было много знакомых. В Третий рейх они уехали по так называемой рабочей визе. Однако стоять у станка им не пришлось: в Берлине коллеги их устроили в консерваторию преподавать балет и фольклорные танцы. Вскоре они смогли перебраться в Вену. Там Жуковский стал в знаменитой опере работать балетмейстером, а Яна – балериной. Кстати, на ее сцене он поставил и балет, основанный на хорватском фольклоре. В конце войны, когда театр был закрыт, Жуковский сумел выйти к французской армии, перешедшей Рейн. Стал ее солдатом, освобождал Штутгарт и другие города. После завершения войны Жуковский остался до 1948 г. во французской армии (5-ая бронированная дивизия) как артдиректор «Сервис артистик», в котором стала работать и его жена. (По сведениям Юрия Солнцева, беседовавшего с А. Жуковским, последний сразу стал работать в военном театре дивизии.) Отказались с женой от лестных предложений из «красных» Белграда и Софии. Потом, в 1948 г., у Жуковского был контракт с Русским балетом полковника де Базилия, отъезд в Париж и турне до конца 1949 г. по Европе и Африке. Добавлю, что там Жуковский, которому было уже за сорок, танцевал небольшие партии, лишь впоследствии получил возможность работать помощником режиссера Сергея Леонидовича Григорьева. Там он, верный своему любимому фольклору, поставил и спектакль «Славянские танцы», своеобразное «этническое ожерелье

из музыки и танцев». После распада труппы, вследствие болезни ее директора, он работал с женой в Королевском оперном театре в Бельгии, ожидая визу в США. Туда он с Яной приехал в 1951 г. с 50 долларами в кармане. Ставили они по школам и университетам представления, связанные с югославянским фольклором, балканским фольклором. Потом Анатолий Михайлович стал преподавать в Сан-Франциcском университете, в котором отработал до 1978 г., в городской консерватории. Изучал фольклор американских индейцев. Написал книгу об искусстве народного танца. Со студентами ставил представления в университетском театре с фолктанцами. Имя Жуковского внесено в палату Славы в университете. В своей «Исповеди» он говорил: «Ни о чем не жалеем, видели много и многому научились. Всюду, где мы были, получили признание, везде нас оценили. К концу пути мы видели, что родились не в том времени и не в том месте. Попали в тяжкие времена. Сейчас работаю над своими мемуарами»[1219]. Конечно, не все складывалось так, как хотелось бы. Достаточно упомянуть о жесткой конкуренции в блистательном балете. Например, Наташа Бошкович, соперничавшая с Яной, терпеть не могла Жуковского, который якобы давал ей мало ролей, вследствие чего пришлось ему объясняться при Дворе[1220].

И еще. В 1934 г. о выступлениях Яны Васильевой и Анатолия Жуковского в Скопле рецензент писал, что им двоим в основном принадлежит заслуга, что на балет стали смотреть как на искусство[1221].

Наконец, небольшое добавление к биографиям этой звездной пары: «Жуковский и Васильева ездили в Париж и привозили оттуда знаменитые постановки Мясина, Лишина и Фокина. Обладая феноменальной... хореографической памятью, они восстанавливали талантливые постановки „королей“ балета. Особенно удавались балеты на музыку пятой симфонии Чайковского „Человек и Судьба“и на его же музыку „Франческа да Римини“. В репертуаре были, кроме трех балетов Чайковского, „Жар-Птица“ Стравинского, „Павильон Армиды“ Черепнина, Фокинские „Сильфиды“ на музыку Шопена и др.»[1222]

Б. Драгутинович выделял его четыре постановки: «На Кавказе» Ипполитова-Иванова, «Франческу да Римини» Чайковского, «Золотого петушка» Римского-Корсакова и «Огонь в горах» А. Пордеса[1223].

Блистательный успех имела и Кирсанова (урожденнная Ванер, у Шукуљевић-Марковић К. — Венер; в замужестве — Попова) Нина Васильевна, отдавшая десятилетия сцене. Будущая звезда родилась в Москве 21 июля 1898 г. в семье Василия и Зинаиды Венер. Фамилию Кирсанова взяла как псевдоним. В семье было два актера: дед по отцу — Вильгельм Венер, игравший в Большом театре и выступавшая там же бабушка по матери — Елизавета Медведева. Отец не хотел, чтобы дочь была балериной. Только в двенадцатилетнем возрасте после одного инцидента, когда девочка чуть не наложила на себя руки, отец позволил заниматься балетом и поступить в частную балетную школу Лидии Ричардовны Нелидовой, балерины и педагога. (В книге А. Васильева и К. Триполитовой упоминается, что девочка училась танцу у Анны Иосифовны Собещанской, известной балерины Большого театра.) Параллельно ходила в гимназию св. Петра и Павла, которую завершила в 1916 г. Затем записалась на Московское театральное училище к педагогу Вере Ильиничне Масоловой, у которой проучилась два года. Потом была два года у А. А. Горского. Завершила Нина учение в 1919 г. Выступала Кирсанова по московским театрам — в Малом государственном театре, театре музыкальной драмы, оперном театре Зимина. Потом был Воронеж, где Нина Васильевна играла Одиллию. Вскоре балерина опять вернулась в Москву. В конце 1919 г. она вышла замуж за Бориса Попова, оперного солиста Большого театра. Затем было бегство в Европу, в польский Львов, куда они попали после долгих мытарств и приключений. В итоге, их по очереди перетащил на своей спине местный контрабандист через пограничную речку Збруч, в то время как подкупленный за 50 золотых рублей пограничник-красноармеец задумчиво созерцал небо. Выступала Нина Васильевна в Варшаве, Кракове, а также в Львове, в котором танцевала с Александром Фортунато. Во время выступлений в Бухаресте последовало приглашение в Белград. Первое выступление состоялось 7 ноября 1923 г. вместе с Фортунато в «Вечере балета», потом 9 ноября — в «Шехерезаде», 15 ноября — в «Вальпургиевой ночи» и «Фаусте». Успех обусловил предложение ангажемента, который был подписан 24 февраля 1924 г. после истечения срока соглашения с Бухарестом. Нина стала прима-балериной, а Фортунато директором-режиссером и первым танцовщиком Народного театра в Белграде. Тогда балет начал свой четвертый год существования,

но еще не было ни одного целостного балетного спектакля. 1 июня 1924 г. Фортунато поставил «Коппелию» с Кирсановой в роли Сванильды. С 1923 по 1926 г. она танцевала заглавные партии в «Шехерезаде», «Коппелии», «Лебедином озере», «Жизели» и др. Танцевала в операх «Фауст», «Манон», «Пиковая дама», «Проданная невеста», «Миньон», «Еврейка», «Аида». В конце июля 1926 г. Кирсанова не возобновила контракт и уехала вместе с Фортунато в Париж – центр балетного искусства. Там она давала со своим партнером концерты, одновременно брала уроки у великой балерины Любови Николаевны Егоровой, подписала ангажемент с Русской оперой, разъезжавшей по миру. В 1926–1927 гг. в турне по Южной Америке она выступала с Борисом Князевым в известном театре Teatro Colon, в котором хореографом была Бранислава Нижинская. В 1927 г. вступила как прима-балерина в труппу Анны Павловой – объехала все континенты. После смерти в 1931 г. Павловой труппа распалась. Но Кирсанова уже стала звездой и двери всех театров были для нее открыты. Слава уже пришла к ней. С 1931 по 1934 г. – опять Белград. Нина Васильевна была и прима-балериной, и шефом балета, и режиссером, и хореографом Народного театра: поставила 28 хореографий в балетном и оперно-балетном репертуаре: «Жизель», «Тайна пирамиды», «Охридская легенда», «Петрушка», «Осенняя поэма» и др., станцевала 18 главных партий в балетах и 11 балетных соло в операх. В 1934–1939 гг. Кирсанова танцевала на европейских сценах, работала балетмейстером и хореографом. Потом последовало возвращение в Белград. В Югославии Кирсанова опять ставила хореографию, танцевала, имела свою частную балетную студию. Свой третий контракт с Народным театром Нина подписала 12 мая 1942 г., руководила балетом в тяжелейших условиях. После апрельских бомбардировок Белграда 1944 г. союзниками, когда град лежал в руинах, а население уменьшилось наполовину, Кирсанова стала медицинской сестрой. Во время освобождения города перевязывала раненых, работала хирургической сестрой, забросив на время балет. В 1946 г. она основала балетную студию, которая быстро переросла в государственную балетную школу. Последний контракт длился с 1 марта 1946 г. до 1 декабря 1950 г. Поставила балет в четырех операх: «Женитьба Фигаро», «Проданная невеста», «Князь Игорь», «Травиата», и четыре коротких балета – «Сильфиды», «Вторая рапсодия», «Вальпургиева ночь», «Болеро». По-

сле окончания ангажемента поставила свой последний спектакль «Лебединое озеро». В 1947 г. стала одним из учредителей и основателей Средней балетной школы в Белграде. Ее ученики Милорад Мишкович и Душанка Сифниос. Работала Кирсанова в театрах Сараево, Скопье, Риеки. По завершении балетной карьеры (1961 г.) Нина Васильевна посвятила себя археологии. В 1964 г. она завершила отделение археологии на философском факультете Белградского университета. В 1969 г. стала магистром, готовила докторскую диссертацию, но не успела ее завершить. 3 февраля 1989 г. умерла. Похоронена великая русская балерина в Аллее великанов на Новом кладбище[1224].

Что еще? Ее называли «интеллектуалкой в балете»[1225].

Известный хореограф Владимир Логунов говорил мне, что Нина Кирсанова «учила настоящему балету, а не движениям».

Ее отличала естественность поведения и неприятие неких условностей. Нина Васильевна всегда была гостеприимна. Дружила с молодежью. И археология у нее тоже сочеталась чудесным образом с балетом. В музее в Таормини, что на Сицилии, выставлены ею найденные статуэтки, изображающие, по ее мнению, балерин.

Можно продолжать и продолжать называть имена... В. Титова, Л. Вальчевская, Н. Рахманова, М. Арсеньева, А. Каренина, И. Слупская, Н. Поль, А. Максимова, М. Каржинская, А. Проскурникова, М. Шуминская, В. Воробьева, Л. Иващенко, М. Зыбина, В. Лебедев, А. Мирный, Н. Тарановский[1226]. К слову, Мэри Зыбина, артистка балетной труппы Народного театра в Белграде, была известна и в Скопле, где она выступала в 1939 г.[1227]

На 18 феврале 1926 г. в Манеже было намечено выступление известной белградцам балетной пары русской Лидии Висяковой и чеха Вацлава Влчека, которые уже в 1921 г. показывали здесь свое замечательное по мастерству искусство. Предваряя их выход на сцену, журнал «Comoedia» дал самую лестную оценку балетной паре, представив читателям критику проф. Раде Крегара в выдержках из люблянского «Јутро». Там были и такие строки: «их танцы полны радости и печали, наполнены нежной мягкостью. Они легки, часто воздушны, полны силы, энергии и динамики. Их танец богат, цветист, полон буйной фантазии и все же экономичен, рационален и сведен к самым существенным выразительным элементам логической композиции. Своим танцевальным ис-

кусством эти два мастера влияют... на души зрителей... Из танца обоих мастеров ясно чувствуется стремление представить зрителю свободное искусство балета, логичное в композиции, точное по форме, полное энергии, из которой рождается движение как единственно настоящее выражение жизни...»[1228] Полагаю, что белградские ценители балета, как и люблянские, потом долго вспоминали выступление Лидии Висяковой и Вацлава Влчека, насыщенное модным экспрессионизмом. И наряду с положительными отзывами были ядовито-недоуменные. Корреспондент белградского «Нового времени», завзятый театрал К. Я. Шумлевич, видевший ее выступление, писал: «Танцы ее можно назвать, как угодно: футуристическими, кубическими, даже «квадратурокубическими», только, конечно, не классическими и не характерными, т. е. не теми танцами, которые создали мировую славу русскому балету... Висякова не танцует, а, на наш взгляд, — кривляется. Это хореографическая Марина Цветаева. Танцует она босоножкой, Но то, что прощалось Айседоре Дункан, не прощается г-же Висяковой. Некоторые танцы („Ветерок“) она танцует почти nue. Для этого рискованного шага требуется гармония линий, пластичность поз, богатство мимики — ничего этого у модернистской танцовщицы не наблюдалось... Лучше других танцев был исполнен «кэк-вок» Дебюсси, если смотреть на него с точки зрения пародии. Но беда именно в том, что танцевалась не пародия, а какой-то футуристический кэк-вок. Танцовщица двигалась на сцене, как картонный паяц на шарнирах и кончила тем, что уселась к публике... спиной, в чем, при желании, можно было усмотреть некоторую символичность»[1229]. Что ж, для тех лет были характерны революции во многих сферах искусства, в том числе и в балете. И многие не хотели принимать нового. Но все же следует больше довериться словенцу Р. Крегару и тому же П. С. Грессерову-Головину, который видел не одно выступление, а имел возможность составить целостную картину ее творчества, востребованного в Любляне, где она, повторю, преподавала в балетной школе.

Из гостивших в Белграде русских балерин назову и Анну Павлову. Она приехала поездом из Венгрии 23 марта 1927 г. в специальном вагоне, на котором красными буквами было написано «Анна Павлова». Ее встречала вся тогдашняя Югославия — приехали из Скопле, Загреба, Нового Сада, Крагуевца и других городов. Театральный критик М. Милоевич писал тогда в главной газете стра-

ны — «Политика»: «На голове маленькая французская шляпа. Только глаза, большие глаза. Лицо бледное, на губах темная губная помада...»[1230]. Автор блестящего очерка Амра Латифич дополняет картину: «Белградский балетный ансамбль первый приветствовал с букетами цветов Анну Павлову, пока нетерпеливый балетмейстер Васильев прыгнул в вагон через окно. Все целуют ее руки. Павлова идет через массу народа, взявши под руку Елену Полякову»[1231]. В тот же день состоялось ее первое из двух выступлений (второе состоялось 24 марта) на сцене Народного театра. Она станцевала в «Сильфидах» Шопена, в «Смерти лебедя» Сен-Санса, в «Докторе Гавоте» Линке, в «Рондине» Левандовского, в «Пасторали» Штрауса, в «Вакханалии» Глазунова. Ее партнером был Л. Новиков[1232].

Пресса откликнулась восторженными отзывами. Процитирую только один, написанный знаменитой сербской писательницей Исидорой Секулич: «Анна Павлова танцевала мистические переходы бытия из одного состояния в другое, или же из одного бытия в другое. Переход из жизни в смерть. „Смерть лебедя". Переход из цвета в вялую материю: „Орхидея вянет". Переход из живых биологических функций в состояние замедления функций: „Барвинок замерзает". Переход из пластической формы в бесформенность: „Сухие листья". Конечно, Анна танцевала также с труппой — своей или труппой Дягилева, и, тем не менее, именно она внесла в репертуар то особое, узнаваемое настроение. Ее небольшое, узкое лицо, голова как у лебедя, как будто в ней всю жизнь пребывала одна мысль, ее тело было нервным, даже когда она шла одетой по улице... классическое обмирание Анны-лебедя представляло собой алхимию театра в целом»[1233].

В том же месяце в Белграде ценители балета могли увидеть прославленную Тамару Карсавину и ее партнера Лестера, приехавших из Парижа и давших два представления[1234].

О том впечатлении, которое она оставляла навечно в памяти, служат строки Вадима Андреева, сына автора одного из лучших пасхальных рассказов — «Бергамот и Гараська». Итак: «Я смотрел, как танцевала Карсавина «Умирающего лебедя«. Я не видел декораций, половицы поскрипывали на сцене, все движения Карсавиной представлялись мне в необычном ракурсе, но в моей памяти навсегда осталось то, как медленно склонялась ее маленькая голова в легкой короне из лебединых перьев, как в последнем

движении, вперед, прямо к моим ногам, складывались трепещущие руки-крылья, как медленно, в последней легкой судороге, умирало бесплотное лебединое тело и закрывались уже потухшие глаза»[1235]. В столице Югославии в 1930, 1932 и 1937 гг. выступала с большим успехом и знаменитая пара — Александр и Клотильда Сахаровы[1236].

Многие постановки ставились и приглашенными мастерами. Здесь и Антон Романовский, до революции работавший балетмейстером в Киеве. В конце 1920-х гг. он представил ценителям балета три романтических спектакля: «Шопениану», «Приглашение к танцу» Карла Вебера и «Привал кавалерии» [1237].

Правда, у сербского исследователя Бранко Драгутиновича о Романовском сказано несколько иначе и точнее. Он гостил в Белграде в сезоне 1930/31 года, представив на суд зрителей еще и балет «javote» Сен Санса и «Шехерезаду. Но все они прошли без особого успеха. Он попытался поставить «Дафниса и Хлою» — эту «хореографическую симфонию» Равеля, но потерпел неудачу, прежде всего вследствие сложности партитуры для оркестра, не совладавшего с нею[1238]. После Романовского в Белграде гостил М. Пиановский, балетмейстер труппы Анны Павловой. Он показал в своей хореографии — синтез строгих форм классического балета и характерных форм испанского танца — «Дон Кихота» «царского композитора» Цезаря Пуни[1239].

Тут же отмечу, что упоминавшийся Князев в 1934/35 г., заменив Нину Кирсанову, руководил белградским балетом и танцевал заглавные партии[1240]. Поставил несколько коротких балетов, однако не имевших успеха[1241]. О нем написала ряд строк знавшая его балерина Ксения Триполитова: «У Егоровой я встретила и Бориса Князева, весьма посредственного характерного танцовщика, которого я находила просто ужасным. Егорова его тоже не любила. Борис Князев был высоким, лысым, но еще очень прыгучим... Князев прославился своим „barre par terre“ — то есть балетным экзерсисом лежа на полу, который никто до него не делал»[1242].

Впоследствии он танцевал на многих сценах, занимался преподавательской работой. В частности, в конце 1940-х гг. в его классе в Национальной академии танца в Париже занималась три года будущая мировая знаменитость Брижитт Бардо.

В 1937 г. в Белграде гостила Елена Никольская, прима-балерина, руководительница балета в Народном театре в Праге. Зри-

тели могли увидеть постановку ею «Арлекинады» Р. Дриго и «Гайдуков» К. Шимановского[1243].

В 1939 г. известный в мире балета Борис Романов прибыл из Нью-Йорка в Белград, где благодаря его таланту столичные поклонники балета могли увидеть великолепное представление из трех балетов, три стиля – «синтез классической техники и современного танца, окрашенного восточным колоритом» в «Тамаре» Балакирева, «чистую, технически точную классику» в «Балерине и разбойниках» Моцарта, «выразительный и технически виртуозный» танец в испанском духе в «Болеро» Равеля[1244].

Русские не только учили, но и руководили на протяжении ряда лет белградским балетом. Работа хореографами нередко сочеталась с выступлениями на сцене. Нина Кирсанова, Елена Корбе, Михаил Панаев, Елена Полякова, Анатолий Жуковский, Маргарита Фроман, Лидия Пилипенко – вот далеко не полных перечень имен тех, кто танцевал на белградской сцене. Благодаря русским хореографам уже только в первые десять лет было поставлено около 40 спектаклей. Практически, труд и мастерство русских позволили белградскому балету «встать на ноги», войти в русло европейского музыкально-сценического искусства.

Свой вклад внесли в искусство балета и работавшие на белградской сцене советские хореографы. Здесь назову имена Леонида Лавровского, поставившего «Жизель» (1957 г.), Ростислава Захарова с его «Бахчисарайским фонтаном» (1959 г.), Нины Анисимовой и ее «Золушки» (1963 г.). На белградской сцене танцевали такие балетные пары, как Наталья Дудинская и Константин Сергеев, Раиса Стручкова и Юрий Жданов (потом был Марис Лиепа), Майя Плисецкая и Николай Фадеечев, Татьяна Зимина и Герман Янсон[1245].

Благодаря русским артистам, балет вошел в культурную жизнь не только Белграда, но и Панчево. 26 декабря 1921 г. панчевацкие русские мастера устроили художественный вечер. Выступили Софи Пти и Мишель со своей балетной школой. О нем в «Панчевце» писали: «...Софи Пти многогранна: она ставит танцы, делает декорации, кроит платья и рисует афиши... В шутке „Депутат и вор“ г. Леонидов свою партию сыграл с уже известной виртуозностью. Его партнерша г-жа Мрихина, первый раз вступившая на сцену, показала в своей игре большой драматический талант». Отмечались балетные выступления г-жи Савенко и 11-летней Милы

Левицкой, которую называли вундеркиндом и пророчили блестящую балетную карьеру. Мишель со своей панчевацкой балетной группой много раз выступала в Панчево. 26 января 1924 г. в «Трубаче» состоялся балетный вечер Мишель с Панкратовым, Лузгиным, Дагмар и Беби Нинчич. Были исполнены «Кинжал и роза», «Танго», «Японский танец», «Французский солдат и горничная», «Ноктюрн и мазурка», «Жокей», «Бабочка». Зрители были в восторге[1246].

Из других, безусловно, запомнившихся жителям Панчево балетных вечеров остановлюсь на двух.

Первый. 12 апреля 1924 г. Полякова выступала с 18 балеринами всех трех курсов своей школы и еще с несколькими профессиональными балеринами из королевской оперы. Сама выступила в «Романсе» Рубинштейна и в «Китайском танце» Чайковского[1247].

И теперь несколько строк об одной из балерин — Ольге Соловьевой. В связи с ее февральскими выступлениями в 1924 г. в этом городе «Панчевац» писал о ней: «Ольга Соловьева показала панчевцам, что балет — русская, а не итальянская, игра, что русская душа нежнее, схватывает глубокий музыкальный строй, отвечая соответствующими танцевальными па»[1248]. Другая газета «Банатский радикал» отзывался не менее лестно: «Весьма молода и весьма красива, с нежным гибким телом, совершенные пропорции которого могут считаться классическими… эта молодая балерина оставляет впечатление жрицы своего искусства, которому служим всем своим существом»[1249].

Второй. 2 марта 1927 г. танцевали Макс Фроман и прима-балерина Осиекского народного театра Елена Счигойлова (Щеголева?), а также Марьяна Оленина, Анна Юренева[1250].

Русские мастера танца были и в Новом Саде. В 1921 г. в балетную труппу при новосадском сербском народном театре удалось «сманить» во время гастролей русских артистов балета Елизавету Равскую (Раевскую?), Марию Соболеву, Валентину Валину, открывшую свою школу, которую в 1922 г. посещало 45 учеников, что весьма много по тамошним меркам[1251].

Из хореографов в Словении звездой первой величины был Петр Сергеевич Грессеров (псевдоним — Головин) (01.04.1894, Москва — 09.08.1981, Торонто), танцовщик, педагог, хореограф, балетмейстер. В 1912 г. завершил классическую гимназию в Моск-

ве. В годы гимназической учебы посещал одновременно музыкальную школу и учился балетному мастерству в школе у Ольги Некрасовой. Потом была учеба в Московском Политехническом институте, затем в Николаевском кавалерийском училище (Москва). Участник первой мировой войны. Имел пять наград и два ранения[1252]. Продолжил техническое образование в Любляне, совмещая учебу с выступлениями в театре. В 1924 г. плясал на сцене Народного театра гопак в «Майской ночи» Римского-Корсакова. В 1925 г. пробовал себя в балете. Успешно окончил университет, но «своих» электротехников в Словении было достаточно, и Петр Сергеевич Грессеров решил по совету своего же профессора Сернеца «уйти» на сцену[1253]. В 1928 г. принял приглашение занять место хореографа и балетмейстера в Народном театре. В том же году поставил хореографию в «Фаусте» (Вальпургиева ночь) Гуно и в оперетте Зуппе «Боккаччио».

В 1947 г. начальство отправило Петра Сергеевича в Мариборский оперный театр для улучшения его деятельности, обновления балетного и оперного репертуара. В 1949 г. Грессеров был откомандирован в Сараево для постановки оперы Пуччини «Мадам Баттерфляй». В 1951 г. уехал в Канаду. Тем не менее он не оставлял без внимания деятельность оперно-балетных трупп в Любляне и Мариборе, приезжая время от времени в Словению. В 1971 г. П. С. Грессеров был награжден главой СФР Югославии И. Б. Тито орденом за заслуги перед народом, за вклад в словенский балет[1254].

Что еще? С 1930 г. он преподавал семнадцать лет в оперной школе в Любляне. Среди его известных учениц были: Анита Мезетова, Елка Игличева, Нада и Богдана Стритаревы. Из мужчин упомяну Янеза Липушчека (лирический тенор), долгое время выступавшего в Люблянской опере[1255].

За тридцать с лишним лет Грессеров-Головин ставил хореографию в десятках спектаклях, например: «Пиковая дама» (1933 г.)[1256], «Сила судьбы» (1930 г.) «Риголетто» (1941, 1946 гг.), «Травиата» (1945 г.), «Аида» (1935, 1941, 1944 гг.)[1257], «Русалка» (1945 г.)[1258], «Парсифаль» (1933 г.), «Тангейзер» (1945 г.)[1259], «Жидовка» (1931 г.)[1260], «Красавица Вида» словенского композитора Р. Савина (1928 г.)[1261], «Джонни наигрывает» Э. Кшенека (1928 г.)[1262], «Черные маски» словенского композитора М. Когоя (1929 г.),[1263] «Орфей и Эвридика» (1950 г.)[1264] и многих других[1265].

Хореографию ставил и для оперетт И. Кальмана, П. Абрахама, Р. Штольца, Я. Бенеша, Ф. Легара Й. Штрауса и многих других[1266].

Сочетал режиссерскую работу с хореографией в таких спектаклях, как «Аида» (1944 г.), «Князь Игорь» (1945 г.), «Снегурочка» (1945 г.), «Волшебный стрелок» (1945 г.)[1267]. В Мариборе также был занят как режиссер и хореограф в спектаклях: «Русалка» (1947 г.), «Паяцы» (1949 г.), «Травиата» (1949 г.), «Фауст» (1951 г.)[1268]

Добавлю, что обладая хорошим голосом, он спел арию Альтоума в опере Пуччини «Турандот»[1269].

Ставил хореографию и в балетах, например в спектакле «Figurine» Л. Шафранека-Кавича (1931 г.)1270, работал режиссером в балетной картине «Svatovac» И. Зайца и К. Барановича (1930 г.), в балете «Икарус» (сценарист М. Кирбос) (1941 г.) 1271. Режиссер и хореограф в танцевальной поэме О. Недбала «Сказка за сказкой» (1934 г.), в «Петрушке» И. Ф. Стравинского (1935 г.), в «Шопениане» Ф. Шопена (1942 г.), в танцевальной сюите Э. Грига «Пер Гюнт» (1944 г.), в испанской танцевальной картине «Болеро» М. Равеля (1944 г.), в «Шехерезаде» Н. А. Римского-Корсакова (1945 г.)[1272] В Мариборе ставил «Шехерезаду» (1948 г.) и «Пер Гюнта» Э. Грига (1948 г.)[1273].

В 1933 г., когда в Любляну приехал композитор А. Черепнин, сын знаменитого сочинителя музыки, и предложил поставить его одноактную оперу «01-01», то, как вспоминает Грессеров-Головин, она была дополнена балетом его отца «Очарованная птица», который он и поставил[1274].

В 1938 г. на сцене Народного театра состоялась премьера сочиненной им оперетты «Галатея»[1275]. В 1941 г. жители Любляны могли увидеть музыкальную сказку «Принцесса и змей» (текст П. С. Грессерова-Головина, музыка Я. Грегорца)[1276].

Надо подчеркнуть, что работа балетмейстером была связана с определенными затруднениями. Нужны были года и года, не только чтобы достичь у танцовщиц и танцовщиков нужной техники для самостоятельных номеров, но и для того, чтобы публика видела в балете самостоятельный художественный акт, творчество. На балет театральная критика смотрела свысока, покровительственно, хотя, не особенно разбираясь в нем, желала ему добра[1277]. Немалое значение имели деньги, которых не хватало: в

первую очередь они шли на драму и оперу. Грессеров-Головин вспоминал, как ему предложили заплатить из своего кармана гонорар приглашенным танцовщикам из числа учеников; только с помощью директора оперы М. Полича и режиссера О. Шеста ситуация была урегулирована. Но «битва за финансы» продолжалась вместе с развитием балета[1278]. Разумеется, свой немалый вклад в его самостоятельность в Народном театре Любляны внесли и словенские мастера. Среди них — Татьяна Ремшкар, Майда Шкерьянц, Мерседес Добршек[1279].

Завершая экскурс в труды П. С. Грессерова-Головина, скажу, что ему принадлежит хореография в 50 балетах, режиссура в 31 опере и в 15 опереттах, хореография в 83 операх и в 61 оперетте, постановка танцев в 35 балетных представлениях[1280].

В историю Словенского балета, наряду с П. С. Грессеровым-Головиным, вошло имя замечательного балетмейстера Марии Александровны Туляковой, ранее работавшей в Осиеке. При ней в балетной труппе была введена твердая дисциплина, увеличилось число занятий, возросли требования к артистам. Упомяну, что в 1925 г. ставила хореографию в «Пряничном сердце» К. Барановича, «Приглашение к танцу» К. Вебера, в пантомиме-бурлеске Т. Сигетинский «Ночь фавна». А в 1926 г. — в «Испанском каприччио» Римского-Корсакова[1281]. В том же году работала над операми Моцарта «Свадьба Фигаро» и Галеви «Жидовка»[1282]. Известна ее хореография и в опереттах, например, в «Марице» И. Кальмана» (1926 г.)[1283]. В 1927 г. она неожиданно уехала в Белград. П. С. Грессеров-Головин, вспоминая ее, писал, что М. А. Тулякова дала молодежи «твердые основы балетной техники» и ее вклад в становление словенского балетного искусства велик[1284].

В сезоне 1927/28 г. ее заменил чех Вацлав Влчек, а прима-балериной стала ученица Маши Свободовой уже упоминавшаяся Лидия Висякова. К сожалению, как пишет Грессеров-Головин, она танцевала только один сезон и уехала в Париж, где выступала и в знаменитой Opera Comique[1285]. Однако в годы второй мировой войны, как вспоминает Грессеров-Головин, она опять выступала на словенской сцене, преподавала в оперно-балетной школе[1286].

Балетная знаменитость Елена Полякова, прежде чем покорить Белград, немного поработала на столичной словенской сцене, в частности поставила хореографию в опере Л. Делиба «Лакме» (1922 г.)[1287] Небольшой штрих: ее муж также был близок к ба-

лету, если можно так сказать: он шил балетки, взяв за образец те, которые были у жены[1288]. С 1 декабря 1922 г. в балетной труппе Народного театра в Любляне стала танцевать Вера Кальченко[1289].

И, наконец, Маргарита Фроман. Много сделавшая в области хореографии для оперы и балета в Хорватии, она в 1931 г. выступила как режиссер и хореограф в «Коштане» П. Коньовича[1290]. Грессеров-Головин с гордостью писал, что Фроман лестно отозвалась о его ученицах, заметив, что словенки в два раза быстрее овладели сложностями фольклорного танца, нежели ее загребчанки[1291]. В 1937 г. гостья поставила (режиссер и хореограф) «Шехерезаду»[1292].

Еще одно имя – звезда балета Ольга Орлова. В 1953 г. она поставила хореографию к опере «Ифигения в Тавриде»[1293].

И можно только радоваться тому, что русская культура органично воспринималась в славянской Словении, чему свидетельство русская и мировая драматургия, опера, балет на сценах страны. Хочу подчеркнуть и то, что искусство русских мастеров сцены было востребовано в европейской Словении. И если русское театральное искусство в Сербии связано прежде всего с режиссером Юрием Ракитиным и художником Владимиром Жедринским, то в Словении – с хореографом, балетмейстером Петром Грессеровым, волшебницей сцены Марией Наблоцкой, режиссером и актером Борисом Путятой. Их имена вошли в историю словенского театра, находившегося на подъеме.

Кардинальные изменения произошли и в хорватском театре, где с конца XIX в. на балетной сцене доминировали итальянки. Развитие этой сферы искусства было связано с плеядой русских мастеров, связавших свою жизнь с балетом. Прежде всего назову имя зеленоглазой и рыжей «с чудными быстрыми ножками» Маргариты Фроман. Как и Нина Кирсанова, она родилась 8 ноября 1890 г. в Москве. В ней текла русская и шведская кровь. Ее отец был шведом, часто путешествовал, зарабатывая на жизнь игрой на трубе. Во время гастролей в России женился на девушке из хорошей семьи, остался на ее родине. Известно, что он играл в одном из симфонических оркестров, преподавал в Московской консерватории. После блестящего окончания в 1909 г. Московского императорского театрального училища Маргарита была принята солисткой в балет Большой оперы в Москве, став партнершей своего учителя В. Д. Тихомирова. Одновременно готовила роли с

«Гераклом балетной сцены» Михаилом Михайловичем Мордкиным, но совместные выступления не состоялись, ввиду ее перехода в труппу С. П. Дягилева и гастролями по Европе и Америке вместе с Анной Павловой, Екатериной Гельцер, Тамарой Карсавиной, Вацлавом Нижинским, с которым она в 1916 г. танцевала на сцене Метрополитен Опера. Вернулась на родину, когда там уже произошла революция. В первопрестольной она выступила в балете «Азиада» Гютэля (хореография Мордкина). Потом вместе с М. М. Мордкиным, с которым у нее был бурный роман, она смогла выбраться из Москвы в Крым, где дала несколько блестящих представлений. Вместе с братом Максимилианом она даже открывает свою балетную школу. Через Стамбул Маргарита добралась в Королевство сербов, хорватов и словенцев и обосновалась в Загребе со своей небольшой труппой. Тогда в ее состав входили Максимилиан Фроман, Ольга Орлова, Юлия Бекефи, Анна Редель, Наталья Миклашевская. Послевоенный город, точнее балет, тогда нуждался в «свежей крови», поэтому неудивительно, что именно блестящая представительница русской балетной школы стала балетмейстером в государственном Народном театре, руководительницей балетной школы и прима-балериной. Ее партнером стал Максимиллиан Петрович Фроман, родной брат. Первый раз имя Маргариты Фроман появилось на плакатах, объявлявших о спектаклях загребского театра 16 января и 2, 6, 13, 15, 27 февраля 1921 г. Тогда, «к дням гастролей Московского Художественного театра в Загребе Фроман поставила балет «Шехерезада» и «Половецкие пляски», имевших большой успех балета. В балете «Петрушка», который М. Фроман в числе 28 других балетов, поставила на сцене театра в Загребе, выступала вся семья Фроман: Балерина – Маргарита Фроман, Петрушка – Макс Фроман, Арап – Валентин Фроман. Художником декоратором был Павел Фроман, а соло на рояле в оркестре исполняла талантливая пианистка Ольга Фроман (сестра прима-балерины). После в Загребе шутили, что у них в опере целая «династия» Фроман. Загреб стал для нее родным городом: только в 1927–1930 гг. она жила вне его сцены, выступая в Белградском театре, куда она была официально откомандирована. За это время она поставила десять балетов, в том числе «Петрушку» и «Жар-птицу», три дивертисмента, балетные партии в нескольких операх, станцевала Одетту/Одиллию, Сванильду, Аврору, Раймонду, Царевну. Часто по приглашению балерина вы-

езжала в другие страны. Перестала Маргарита Петровна танцевать на сцене в 1934 г., но продолжала заниматься постановками, хореографией. В «Ла Скала» она поставила балет для спектакля «Джоконда» и балет «Щелкунчик». Гастролировала в 1925 г. в труппе Анны Павловой во время турне по Европе. Ее искусство видели в Швейцарии, Польше, Голландии, Болгарии... Делала Маргарита постановки балета в Париже, Вене и Лондоне, получила несколько призов за хореографию. В 1956 г. она уехала в США, где до своего ухода из жизни продолжала заниматься педагогической деятельностью в своей студии и как профессор в консерватории в Хартфорде (Коннектикут) и в университете Сторс (Коннектикут). «Прима-балерина, хореограф, балетный педагог, шеф балета, оперный режиссер и артистка, которая установила твердое основание для Югославского балета, вдохновительница композиторов, впервые создавших национальные югославские балеты» — слова, которыми пестрят воспоминания о Маргарите Фроман. 24 марта 1970 г. на 74 г. жизни она скончалась в Бостоне[1294].

Но память о ней, ее «мимолетном» искусстве хранит теперь история. В частности, в так называемом столетнике истории Народного театра в Белграде о рыжей Маргарите написана почти целая страница. Из ее спектаклей, поставленных в течение двух сезонов (1927–1929 гг.), где были и «Дон Хуан» Глюка, и «Бабочки» Шумана, и «Сказка о Гонзе» Недбала, «Пряничное сердце» Барановича, Бранко Драгутинович особо подчеркнул балет «Треуголка» Мануэла де Фальи. В нем великая артистка, вдохновленная хореографией Леонида Мясина, передала на белградской сцене «ритмичную динамику и распаленную страсть испанских танцев (хота, фанданго, фарука), и живописную атмосферу испанской среды». «При всем разнообразии стилевых характеристик балетного репертуара и по ценности достигнутых исполнителями результатов два сезона Маргариты Фроман, — заключал сербский историк, — представляют значительнейший этап в деятельности белградского балета в межвоенный период»[1295].

Поставленный ею после войны в 1947 г. на белградской сцене балет «Охридская легенда» получил самые лестные оценки. Достаточно сказать, что он стал «бестселлером балетного репертуара». Его название появлялось на афишах свыше трехсот раз![1296]

И напоследок: благодаря Фроманам «качество балетного репертуара Хорватского Народного театра в 20–30 гг. XX столетия не отставало от всемирно известных европейских театров»[1297]. Эта оценка исследовательницы из Хорватии Марины Багарич отнюдь не завышена: то, что сделала эта семья для хорватского балета, не имеет прецедента.

И немного о трех братьях Маргариты. Валентин (1906, Москва – США), закончил балетную школу в первопрестольной. После революции вместе с семьей вначале переехал и обосновался в Болгарии, оттуда перебрался в соседнее Королевство сербов, хорватов и словенцев. С 1922 по 1928 г. танцевал в Хорватском Народном театре. Затем отправился в Европу, жил в США, играл в Голливуде. Максимиллиан (1889, Москва – 1981, США), закончил ту же, что и брат, балетную школу. С 1907 по 1917 г. солист Большого театра. Один сезон выступал в Киеве. С 1919 г. входил в труппу Дягилева. Обосновался Максимилиан в Загребе, где танцевал в с 1921 по 1925 г. в балетной труппе Народного театра. Автор хореографии в таких спектаклях, как «Микадо», «Прекрасная Елена», «Баядера», «Снегурочка», «Евгений Онегин». Потом он танцевал в словацкой Братиславе, в Белграде (с 1927 по 1929 гг.), после чего последовало возвращение в Загреб. Некоторое время Максимилиан выступал на сцене Словенского Народного театра в Любляне. После второй мировой войны он основал свою балетную студию в США. Как и сестра занимался преподавательской деятельностью. Павел (11.03.1894, Москва – 23.06.1940, Брестовац, вблизи Загреба), художник, сценограф. Учился живописи в родном городе. С 1921 г. он обосновался в Королевстве сербов, хорватов и словенцев. До 1939 г., за некоторым исключением, например, работы сценографом в Белградском Народном театре в 1924–1927 гг., Павел Петрович входил в труппу Загребского Народного театра, в сценографию которого привнес русскую школу. Он был автором костюмов и декораций для двух драматических и трех десятков музыкальных представлений, в основном русского происхождения. Рисовальщик многочисленных карикатур в журнале «Кулиса» (1932 г., 1933 г.) на темы театральной жизни[1298].

На сцене загребского театра выступали Федор Васильев, Ольга Орлова, Анна Ройе. Талантливой ученицей Маргариты Фроман была Ольга Кононович (12.04.1908, С.-Петербург – 20.06.1998, Антиб, Франция). Из Загреба она потом отправилась в Европу. Бра-

ла уроки и Ольги Преображенской. Выступала под псевдонимом Ольга Старк. Танцевала позже в «Русской опере» Марии Кузнецовой, в «Фоли Бержер», снималась в кино вместе с Сержем Лифарем, была в труппе Бориса Романова и в других театральных труппах знаменитых антрепренеров.[1299].

Благодаря исследованию хорватского исследователя З. Подковаца, нужно назвать еще имена Александровской Ирены (Строцци), Бекефи Юлии, Браницкой Наталии, Брюховецкой Нины, Чагодаевой Неды, Чудиновой Кати, Касимовой Кати, Миклашевской (Узелац) Натальи, Маркович Зоры, Маркович Радмилы, Пастуховой (Веригиной) Ольги, Редель (Хрусталева) Анны, Сидоровой (Мироновой) Татьяны, Захаревской Ольги, Касимова Алексея, Илинского (Ильинского) Николая, Коровина Александра, Малосея Ивана, Скригиной Лии, Скригина Георгия[1300].

Несколько слов о некоторых из названных. Ирена Александровская (Строцци) – ученица школы М. Фроман. Несколько сезонов была солисткой в Народном театре в Загребе. Потом была Варшава, Париж, где она три года танцевала в «Фоли Бержер». В 1933 г. Ирена вернулась на некоторое время в Загреб, чтобы потом вновь уехать в Париж, где она и умерла в середине 1980-х гг.[1301]

Нина Брюховецкая (1907 – ?) танцевала в Загребском театре в 1922–1934 гг. После Второй мировой войны и смерти мужа покончила жизнь самоубийством[1302]

Наталья Миклашевская (25.08.1901, Москва – ?) прибыла в Загреб вместе с Маргаритой Фроман. Исполняла сольные партии, гастролировала иногда вместе с Фроманами. Мастер характерных ролей. Вышла замуж за художника М. Узелца. Потом был Париж, труппа Дягилева[1303].

Известный своими разносторонними дарованиями Жорж Скригин в послевоенный период находил время, чтобы поставить «Половецкие пляски» (по Фокину)[1304].

Необычная судьба сложилась у Анны Аркадьевны Редель (01/14.10.1908, Москва – 13.05.2003, Москва). Московский репортер Евгений Эпштейн писал о ней: «... Начало карьеры Анна Аркадьевна Редель относит к трехлетнему возрасту, когда впервые выступила с импровизированным танцем на публике: это было в фойе кинотеатра перед сеансом – маленькая Нюра Редель к ужасу мамы танцевала под музыку оркестра. Однажды ее увидел известный артист балета Большого театра Л. Жуков, который ска-

зал: «Эту девочку надо учить, у нее танцевальная душа». Но учиться Анна Редель начала не в родной Москве, а в Ялте, куда они бежали с мамой, спасаясь от голода. В ту пору Ялта была средоточием знаменитостей, на набережной можно было запросто встретить Александра Вертинского, Ивана Мозжухина, Михаила Мордкина, за которыми толпами ходили влюбленные девочки. Партнерша Мордкина Маргарита Фроман, открыла в Ялте балетную школу, и Нюра Редель стала одной из первых ее учениц — у нее был фантастический подъем, которому могла бы позавидовать сама Анна Павлова, и очень крепкие пальцы, позволявшие танцевать на них даже босиком. Со школой юная балерина отправилась в свое первое концертное турне.

«В Константинополе... нас ждал финансовый провал, хотя в газетных рецензиях хвалили наши выступления. Дело в том, что эмигрантская волна, хлынувшая из России, была еще впереди, а турки, концертам классического балета предпочитали кафе-шантан. И если бы не опытный антрепренер Л. Леонидов, возивший группу артистов Художественного театра, где были Качалов, Книппер-Чехова и другие знаменитости, наша балетная школа прекратила бы свое существование — он взял нас под свое крыло и прокатил по Болгарии, Сербии, Чехии, где мы прошли с большим успехом. В Софии мы танцевали с моей подружкой Валей Гуревич танец „Кошечки" в присутствии болгарского царя. И вдруг в самый разгар танца наши кошачьи хвосты сцепились, и мы начали судорожно отрываться друг от друга. Валя чуть не рыдала, а я остервенело старалась отцепиться и вырвала хвост своей партнерши с корнем. Успех был ошеломляющим, а мы за кулисами размазывали слезы».

В 14 лет Нюра Редель стала ведущей солисткой балета в Загребе — М. Фроман, знавшая наизусть все постановки М. Фокина, поставила для нее «Тамару» на музыку Балакирева, «Шехерезаду» Римского-Корсакова, «Петрушку» Стравинского»[1305]. Потом было после «долгих скитаний и приключений» возвращение в Москву. В училище Большого театра, вспоминала она, ее сочли «переростком» (ей было 16 лет) и не приняли. Тогда она поступила в театральный техникум имени Луначарского на отделение классического танца. Потом начала выступать с громадным успехом на эстраде со своим будущим мужем М. Хрусталевым. В годы войны работала во фронтовых театральных бригадах. После войны га-

стролировали во многих странах, в том числе и в Австрии, где они танцевали «Вальс» Штрауса, что было, казалось, равносильно поездке в Тулу со своим самоваром. Но они рискнули, и венцы встретили их искусство восторженно[1306]. Имя Анны Редель, нашей современницы, вошло в историю эстрады.

В 1920 г. на сцене Загребского Народного театра публика видела Елизавету Андерон (правильно: Андерсон — *В. К.*) и Александра Кочетовского, в 1930 г. — Никольскую Елизавету и Андрея Дроздова[1307]

Немного из их биографий.

Выпускница Московской балетной школы Е. Андерсон-Иванцова (1893–1973) танцевала на сцене Большого театра, исполняя заглавные партии в «Лебедином озере», «Коньке-горбунке», «Раймонде», «Спящей красавице», «Дон-Кихоте» и других спектаклях. Позже ставила балетные номера для «вещичек» Н. Балиева. С его театром «Летучая мышь» в 1923 г. приехала в США, где организовала свою балетную студию[1308].

Елизавета Николаевна Никольская (урожденная Булкина, по материнской линии — Олигер) (1904 — до 29.11.1955 г., Каракас, Венесуэла). Ее имя теснее всего связано с Прагой, где она была прима-балериной, балетмейстером столичного национального театра, директором организованной ею в 1922 г. своей балетной школы в Праге. В знаменитом мае 1945 г. покинула «новую» Чехословакию навсегда[1309].

Другая судьба, трагическая, ждала ее партнера, георгиевского кавалера, офицера-деникинца Андрея Федоровича Дроздова (1891, Одесса — 15.(16).08.1935, Будаки, Бессарабия). Эмигрантские дороги приводили его в Азию, Европу, Америку. Был солистом национальной оперы в Праге. Гастролировал с Елизаветой Никольской по многим странам. В Румынии, куда он приехал по контракту, был забит до смерти румынскими солдатами в отместку за его высказывания о том, что «земля эта русская, а румыны — захватчики»[1310].

Навсегда связала свою жизнь с Хорватией Орлова (в замужестве Наумова) Ольга Дмитриевна (07.05.1903, Киев — 23.12.1993, у Т. В. Пушкадия-Рыбкиной указано 25.12.1991 г., Риека). Учила хореографию у жены Нижинской Ромолы. Потом была Ялта, где она овладевала искусством балета в школе Маргариты Фроман. В 1920 г. в составе труппы Маргариты Фроман Ольга Орлова вме-

сте с Анной Редель, Натальей Миклашевской, Беловой выступала в Болгарии, в Королевстве СХС. После концерта в Загребе дирекция театра подписала контракт со всей труппой. С 1921 г. выступала на сцене Загребского Народного театра. В сезоне 1932/33 г. выступала в составе труппы Осиекской оперы. В ее «послужном списке» выступления в составе Русской оперы в Париже, в труппе Анны Павловой и других. Она танцевала в «Жар-птице», «Лебедином озере», «Половецких плясках», «Шехерезаде» и др. спектаклях. После возвращения в Загреб вплоть до 1949 г. Ольга продолжала исполнять сольные партии. Уже после войны, в 1949–1954 гг. она работала шефом балета и хореографом в театре хорватской Риеки, куда была перемещена решением министерства. Этот перевод восприняла вначале как «отъезд в Сибирь», но потом балерина уже не жалела о своем приезде в этот город. Последний раз танцевала в «Охридской легенде» в 1949 г. В 1956 г. вышла на пенсию[1311].

Обязательно надо назвать имя Ольги Михайловны Соловьевой (1900, Одесса — 12.12.1974, Цавтат, близ Дубровника), искусство танца которой было известно ценителям Терпсихоры в Азии, Европе и Америке. Она танцевала в русском балете в Нью-Йорке и в Филадельфии у Михаила Фокина, в Канаде у Михаила Мордкина, в Чили, Бразилии и других странах, континентах, в центрах цивилизации и в глухих углах вроде Тринидада. После окончания своей карьеры, она время от времени выступала на сценах Королевства Югославии, где обосновалась до конца своих дней. В 1929 г. ее искусство можно было увидеть в Сараевском Народном театре, в 1930 г. — в Новом Саде, в 1931 г. — в словенском Мариборе. Конечно, были выступления и в Белграде, где она в 1931–1933 гг. успела и успешно сняться в нескольких фильмах известного знатокам истории кино Александра Черепова. Ее дом, вблизи Дубровника, построенный ею на мысе Цавтата, посещали Святослав Рихтер, Мстислав Ростропович, Арам Хачатурян[1312]. Перед войной у нее можно было встретить русских эмигрантов из разных краев Югославии, поговорить и послушать других, внимать пению и музыке, рисовать, лепить... После войны в ее доме поселились родители — Михаил Алексеевич и Марина Васильевна Соловьевы, а также старшая сестра Лидия Михайловна с мужем Владимиром Александровичем Ираклиди. Эта русская семья не мыслила себя вне искусства. Сама Ольга Соловьева так любила

летний театральный фестиваль в Дубровнике, что завещала ему свой дом для отдавших все силы и годы служителей муз — художников, актеров, скульпторов, и прочих рабов искусства.

А что же сейчас с русскими именами в балете? К моей радости искусства Терпсихоры «связующая нить» не прервалась.

В балетном мире известно имя Лильаны Хмелы (29.11.1944, Белград). С ней мне посчастливилось встретиться в Белграде в 2009 г. Она рассказывала, что вначале ее увлекала история искусства, но в 1963 г. «ушла в театр, в балет», закончив к этому времени балетную школу.

Из своих преподавателей помнит голубоглазую Ольгу Йордан с изумительными серьгами, которые ей подарил «чича» (дядя), потом Лильана поняла, что речь шла о ее поклоннике Сталине. Врезался в память и дававший уроки Абдурахман Кумысников. Учил он отлично, но у своенравной Лильаны был в «черном списке».

Стала выступать в столичном Народном театре. В «Лебедином озере» — главные партии. В «Жизели» — Марту. В «Дон Кихоте» — Мерседес. В «Коппелии» — Сванильду. В общем, танцевала все, что было в репертуаре. В 1970–1980 гг. выступала по всему миру. В 1979 г. танцевала партию няньки в «Ромео и Джульетте», которую с удовольствием вспоминает и сейчас. Любила партию «Черного лебедя».

После оставления сцены занималась балетом с детьми в Белграде и в Вальево. Именно благодаря Лильане я получил возможность познакомиться тогда же, в начале июня 2009 г., еще с двумя звездами — Лидией Пилипенко и Владимиром Логуновым.

В своем коротеньком письме ко мне Лидия писала: «Я родилась в Югославии, на Балканах. Карьеру начала здесь. Весь мир объехала и везде имела успех. Балет был и остается моей самой большой любовью. Профессия танца — язык мира. Мой отец после революции должен был скрыться. Сама я украинка-русская. Этим и горжусь. В Москве на фестивале балета была в качестве почетного гостя. Многие из великих имен в русском балете были моими учителями... Сейчас работаю над книгой об истории балета, точнее, пишу воспоминания о том времени, когда была прима-балерина, потом хореограф и режиссер»[1313]. К сожалению, Лидия тогда улетала срочно в Италию и закрепить наше знакомство личной встречей не удалось. Мне от нее досталось короткое пись-

мо и роскошный буклет с великолепными фотографиями о балете «Нечиста крв» («Нечистая кровь») — либретто которого, хореография и режиссура, музыкальная компоновка принадлежали Лидии Пилипенко. Уже отсюда можно заключить, сколь щедро она награждена талантами. На страничке, отведенной Лидии, родившейся в конце 1930-х гг., были следующие строки: «Творчество прима-балерины и хореографа Лидии Пилипенко больше всего связано с балетом Народного театра в Белграде. После специализации в Лондоне у Нинетт де Валуа и блестящей карьеры в белградском балете, она стремительно и вполне заслуженно входит в ряд ведущих хореографов страны. На музыку отечественных композиторов поставила балеты: «Банович Страхинья» и »Елизавета« Зорана Ерича в Белграде, а «Вечный жених и разборчивая невеста» Зорана Мулича в Новом Саде. За хореографию спектакля »Банович Страхинья« награждена в 1981 г. в Любляне. Также удостоена награды за хореографию балетов «Елизавета» и «Вечный жених». Потом ставила для белградского балета на музыку Сен-Санса »Самсона и Далилу«, открывавшего балетный сезон Народного театра после реконструкции в 1989 г. театрального здания. За этот балет она была отмечена наградой Народного театра. Поставила балеты: «Воскресение» на музыку III симфонии Густава Малера, »Даму с камелиями« на музыку Джузеппе Верди… Также, в 1994 г. в Народном театре поставила балет «Любовь-волшебница» Мануэла де Фальи и »Шехерезаду« Николая Римского-Корсакова, а в 1998 г. «Женщину» на музыку Сергея Рахманинова. С одинаковым успехом выступала на ТВ и в фильмах, в мюзиклах (… »Табор уходит в небо«, «Люблю свою жену»…). Успешной была ее хореография в операх »Кармен«, «Аида»… В рамках программы »Конец XX века..?« в столичном Народном театре в 1999 году поставлены два одноактных балета: «Картины» по оригинальной партитуре А. Шенберга »Преображенная ночь« и балет «Клетка» на музыку Малера, обновленная премьера которого состоялась в 2007 году. В 2000 году она ставит »Охридскую легенду« Стевана Христича. Поставленный ею в 2004 г. балет «Поэт Чайковский» на музыку П. И. Чайковского был провозглашен лучшим спектаклем сезона 2003/04 г. в Народном театре. Лауреат премии за дело жизни (2001 г.), премии »Димитрий Парлич« (2004 г.) и Национальной награды за вклад в культуру (2007 г.). Директор балета Народного театра в 1992–1993 гг. и в 1997–2000 гг.»[1314].

Балерина Лильана Хмела в разговоре со мной о Лидии, ее таланте, ее яркой индивидуальности, нашла точное слово: она «глотала» всех на сцене.

Нам остается только ждать выхода ее мемуаров, но, полагаю, что при востребованности ее талантов в балетном мире, ждать их еще долго придется.

С хореографом Владимиром Логуновым у меня была встреча за чашкой кофе в гостинице «Москва», что в самом центре Белграда. В основном разговор шел вокруг его спектакля «Доктор Джекил&мистер Хайд», поставленного 27 декабря 2001 г. на сцене Народного театра по роману Роберта Луиса Стивенсона. Владимир Логунов был автором либретто и ставил хореографию, отмеченную высокой наградой. Сам он говорил так о своей работе: «Я написал либретто, прослушал многих композиторов, но, услышав музыку Эдварда Элгара, понял, что это та, которая мне нужна для выражения всех чувств ученого-химика доктора Джекила. Он хотел найти напиток, который сделает человечество счастливым. Однако, испробовав его на себе, доктор Джекил превращается в агрессивного мистера Хайда. В балете идет столкновение между добром и злом. И здесь, когда Джекил превращается в Хайда, я использовал барабан (играл Драголюб Джуричич). Идея барабана мне пришла во время демонстрации против Милошевича. Когда я был с этим балетом в Любляне, австрийская журналистка спросила меня, имеет ли спектакль связь с Милошевичем, я ответил, что это ошибочный вопрос, что ей не понравилось».

Немного сведений справочного характера. Владимир Евгеньевич Логунов родился 28 июля 1942 г. в Белграде. Его родители надеялись, что он станет строителем, но Владимир, закончив параллельно техническое училище, предпочел балет, что совершенно не одобрили в семье. После завершения в 1964 г. балетной школы «Луи Давичо» в классе Нины Кирсановой он становится солистом балета Народного театра. Танцевал главные партии. За роль Копелиуса (1979 г.) отмечен театральной наградой.

Что еще? Стажировался в 1974 г. в Государственном институте театрального искусства (ГИТИС). Хореографией стал заниматься с 1979 г.

На балетных конкурсах в Новом Саде, в категории хореография, завоевал две бронзовые и одну серебряную медали.

С 1980 г. по 1985 г. был главным балетмейстером в Народном театре. Работал хореографом, кроме Белграда, в Новом Саде, Сплите, Загребе, а также для «Встреч» в Любляне и «Рагузы балета» из Италии, трудился на Кипре. Сейчас продолжает сотрудничество с балетом Народного театра в Белграде, преподает в балетной школе «Луи Давичо». Его хореографическая деятельность охватывает такие балеты, как «Дон Кихот» (Л. Минкус), «Спящая красавица» (П. И. Чайковский), «Кармен» (Щедрин-Бизе), «Forma Viva» (А. Вивальди), «Кармина Бурана» (К. Орфф), «Серенада» (П. И. Чайковский), «Поэма любви» (С. Дивякович), Симфония «Из Нового света» (А. Дворжак), «Щелкунчик» (П. И. Чайковский), Cartoon» (З. Ерич). Владимир Логунов входит в Международный совет по танцу при ЮНЕСКО в Париже.

К этому списку можно добавить, что в 2004 г. ставил в Македонии балет «Тамула» (композитор Стоян Стойков). В 2007 г. в Сараево прошла его постановка «Картинок с выставки» Модеста Петровича Мусоргского.

И теперь немного для финала: Владимир в разговоре со мной обронил такую фразу: «Вся жизнь в восторге от любимой работы. Мне никогда не было скучно».

Не скучает он и сейчас. Преподает в балетной школе с почти непременной постановкой «Щелкунчика», в котором могут быть задействованы студенты и народного и современного танца, младших и старших классов, что позволяет следить за творческим ростом воспитанников.

Владимир Логунов назвал мне еще двух балерин, связанных кровным родством с Россией. Это – Елена Шантич, с которой он выступал на сцене, и Соня Лапатанов.

Итак, Елена Шантич. Писать о ней легко, так как в 2005 г. в Белграде вышла о ней книга «Jelena Šantič», и трудно уже вследствие того, что своих воспоминаний она не оставила. Тем не менее, все же попытаюсь представить эскизно черты ее жизни и творчества. История ее семьи, связанная с княжеским родом Хованских, сложна и цветиста: там есть участница штурма Берлина, герой Советского Союза Елена Силина, тетка Елены, и глава полиции в Белграде, отец Елены, и поэтесса Клавдия Лукашевич, прабабка Елены, и французская бабушка Елизавета Николаевна, вышедшая вторично замуж за князя Владимира Николаевича Гагарина; там есть и аресты и коммунистическая тюрьма, в которой

сидел без предъявления обвинения отец Елены, и кино, югославское и итальянское, и Монте-Карло и Санкт-Петербург, Сибирь[1315] и многое другое, которого хватило бы на добрый десяток романов.

Елена или Лела, как ее звали в семье, родилась 18 июля 1944 г. в с. Белый Поток, что под горой Авалой, близ Белграда, в семье Татьяны (урожд. Лукашевич) и Миливое Йованович[1316]. Мама Татьяны Елизавета Николаевна была женой полковника русской армии варшавянина Вячеслава Николаевича Лукашевича, погибшего в первую мировую войну[1317]. Семья будущей балерины по материнской линии самым теснейшим образом была связана с театром. В ее доме царили литература, музыка, живопись и балет[1318].

Достаточно сказать, что ее тетка Ирина Лукашевич-Форменти была известной балериной, в частности, танцевала в труппе полковника де Базилия, и звездой раннего итальянского кино и балета, снималась у знаменитого Витторио де Сика[1319].

Сама Елена о себе говорила так: «Сколько я себя помню, я ничего другого не хотела, кроме как стать балериной»[1320]. Во время ее учебы в балетной школе (1954–1962), получившей имя «Луи Давичо», одной из ее учительниц стала Соня Ланкау, входившая в плеяду первых русских балерин в довоенной Югославии[1321]. В 1960 г. была на специализации в Монте-Карло, где брала уроки у Марики Безобразовой. В том же году первый раз выступила на театральной сцене в концерте школы Р. Хайтауэр в Каннах, исполняя Pas de quatre Ц. Пуни[1322]. В 1962 г. снимается в фильме Саввы Мрмака «Свист в восемь» и начинает выступать в Народном театре, куда Елена была принята в штат через год по окончании балетной школы[1323].

В 1972/73–1973/74 гг. стажировалась у Марины Семеновой. По возвращении танцует в таких балетах, как «Золушка», «Жизель», «Макар Чудра» («Цыганская поэма»), «Лебединое озеро», «Сильфиды», «Анна Каренина», «Пер Гюнт», Сказки Гофмана», «Баядера», «Ромео и Джульетта», «Спящая красавица», «Щелкунчик», «Коппелия». В 1986 г. завершает свою карьеру балерины в имевшем ошеломляющий успех спектакле «Настасья Филипповна», где Елена танцует заглавную роль[1324]. Критик в «Политике» Ласло Вегел так писал о роли Елены Шантич: «Воскресшей жертве преступления отнята способность речи, но ее экспрессивный танец предвещает Апокалипсис»[1325].

Потом в творчестве Елены наступил новый этап, связанный с хореографией. Ее первой работой в 1987 г. стала хореография в постановке «Кровавый фонтан» А. Арто[1326], создателя театра жестокости. В том же году и в последующем ее имя как хореографа стоит в программах таких постановок «Герцогиня Мальфи» Джона Вебстера, «Из жизни дождевых червей» П. Энквиста, «Ваал» Б. Брехта[1327]. В 1989 г. она ставит хореографию в «Орестее» Эсхила[1328].

Чтобы смягчить сухие строчки ее биографии, дам три картинки. Первая, на ежегодных театральных фестивалях в Белграде (БИТЕФ) Елена к их открытию устраивала «русские обеды». На одном из них подавали неизвестные гостям борщ и кисель[1329]. Вторая, никто так не умел носить платье, как это умела Елена с присущей ей грациозностью, отшлифованной балетом. Но эта была грация не лани, а тигрицы. Она элегантно царила в принадлежащем ей «пространстве» и неустрашимо осваивала новые «просторы»[1330]. Третья, дорога Елены к русскому языку была трудной: в 1948 г. после разрыва СССР с Югославией в ее семье, опасаясь репрессий, перестали говорить на русском языке, восстановив его только в 1960 г. в Монте-Карло, когда она там некоторое время жила у своей тетки Сони[1331].

После выхода в 1990 г. на пенсию Елена активно включается в миротворческую деятельность. В 1991 г. стала одной из основательниц «Марша мира» в Югославии. Являлась автором «Воззвания к миру» с призывом к участникам конфликта остановить войну в Югославии[1332].

Балет не хотел отпускать ее сразу. В 1992 г. написала либретто и поставила хореографию балета «Изадора» об Айседоре Дункан. Он был показан на Битефе, но в театральный репертуар не вошел[1333].

В 1995 г. создала группу единомышленников по оказанию помощи и размещения 484 сербских беженцев из Крайны (Хорватия). Позднее эта группа переросла в неправительственную организацию под названием «Группа 484»[1334].

И последнее, Берлинский парк мира с 22 марта 2003 г. носит имя Елены Шантич.

Теперь о Соне Лапатанов, балерине, хореографе, авторе программ о балете, завзятой путешественнице.

Как вспоминает сама Соня на страницах журнала «Илустрована политика» («Иллюстрированная политика»), члены ее семьи были

русскими, жившими на Украине. Дедушка Петр работал дерматовенерологом и принадлежал к известной фамилии врачей в Бердянске. Бабушка Маруся происходила из богатой татарской семьи, занимавшейся переработкой дерева. У них было двое сыновей, с которыми они в 1921 г. и отправились из России последним пароходом в неизвестность. Через Царьград, Грецию они прибыли в живописный Котор. И в Королевстве сербов, хорватов и словенцев началась новая жизнь. Дедушка стал работать по прежней специальности в королевской армии: служил в Словении, Македонии, Боснии, Хорватии, Сербии… Их сын Николай, отец Сони, продолжил семейную традицию, став врачом. Ее мать Йоханна Мария была немкой из Берлина. Знакомство ее родителей произошло в Афинах, куда она приехала в качестве медицинской сестры, а Николай там был интернирован после своего пленения в 1941 г. Появившаяся на свет уже после войны Соня вначале стала говорить на немецком, а уж потом начала болтать на русском, а затем овладела и сербским языком. В Белграде вся семья Лапатановых жила в доме деда на русский манер: праздновали традиционно Рождество, Пасху, Новый год, именины. При этом церковные праздники старались отметить незаметно от новых властей, занавешивая окна. К этому добавлю, что их дом, стоявший там, где сейчас находится посольство РФ, был напротив тюрьмы.

В восемь лет ее приняли в балетную школу «Луи Давичо». Родители не протестовали: думали, что дочка научится красиво двигаться, держать прямо спину, а профессию все же выберет отца и деда – врача. Однако они ошиблись, и семейная традиция была прервана. После окончания гимназии и балетной школы Соня получила ангажемент в Народном театре, куда приезжала на роликовых коньках или на мотоцикле. Быстро освоила балетный и оперный репертуар. Через полгода начала выступать и на телевидении в известной балетной труппе Бориса Радака.

В театре также все шло успешно, выезжала вместе с другими на гастроли по Европе и странам Ближнего Востока. Однако больших партий у нее не было. Она так бы и осталась на сцене «вечным балетным кустом», как выразился ее поклонник, намекая на второе действие «Жизели», где в сценографии есть некие кусты, из-за которых появляются виллисы. Правота слов была очевидна. Размышляя над сказанным, над тем, к чему она стремится в балете, Соня призналась себе, что она не тот солдат, который должен выполнять прика-

зания других, а сама хочет ставить балеты, стать хореографом. Ее послали в Москву в Государственный институт театрального искусства, последовало знакомство с Майей Плисецкой, Галиной Улановой, Юрием Григоровичем, Александром Годуновым… После окончании стажировки вернулась в Белград. Через некоторое время уехала в Нью-Йорк, где проникала в тайны мюзикла, джаз-балета. Соня становится мастером сценического движения. В многочисленных спектаклях она вплетает в игру актера, помимо выполнения традиционных движений, и акробатику и пантомиму… Особенно успешно она работает в постановках для детей. Среди ее многочисленных наград ей особенно дорога премия Стерии[1335]. Из спектаклей, над которыми она трудилась, можно назвать «Ромео и Джульетта из двух цивилизаций» (Котор, 2007 г.), «Новелла любви» (Новый Сад, 1996 г.), «Кот в сапогах» (Белград, 1995 г.), «Волшебник из страны Оз» (Котор, 1994), «Снежная королева» (Белград, 1998 г.), «Оливер Твист» (Белград, 1998 г.).

Сейчас Соня Лапатанов возглавляет Союз артистов балета Сербии.

У балерин есть и свой историограф – театровед Милица Зайцев, знающая балет «изнутри». И, я глубоко благодарен Соне Лапатанов, подсказавшей мне обратиться к Милице, что я и сделал.

Достаточно сказать, что в числе учителей Милицы была Нина Кирсанова в знаменитой школе «Луи Давичо». Более того, Милица сама преподавала классический балет в балетной школе в Скопье. Начала было выступать на сцене с небольшими сольными партиями в балетной труппе Народного театра Македонии, но ее карьера была внезапно прервана вследствие травмы. Сцену пришлось балерине оставить, но только не искусство балета. Милица «перешла» в ряды театральных критиков. С 1955 г. она пишет статьи, эссе, критические обзоры о балетном искусстве. С 1960 по 1995 г. Милица работала в газете «Борба». С 1995 по 1998 г. – в газете «Наша Борба». Потом, вплоть до сегодняшнего времени Милица пишет для газеты «Данас» («Сегодня»). Ее статьи появляются в журналах «Позориште» («Театр»), «Театрон», «Сцена» и в других периодических изданиях, связанных с театром. Она авторитетный член сербского специализированного журнала «Orchestra». Милица Зайцев автор таких книг, как «Откривамо тајне балета» («Открываем тайны балета») Нови Сад, 1992; «Игра што живот значи Записи о београдским балетским уметницима» («Танец как жизнь Запис-

ки о белградских мастерах балета»), Белград, 1994 (в 1995 г. автор книги отмечен премией Стерии за театрологию); «Игра — одраз времена садашњег. Хроника играчких догађања на београдским алтернативним сценама од 1960 до 2007. године. («Танец — отражение сегодняшнего времени. Хроника событий на белградских альтернативных сценах с 1960 до 2007 года») 2009.

В сущности, Милица — везде, где разговор идет о балетном искусстве: газеты, журналы, энциклопедии, радио и телевидение. Отдельно отмечу, что она автор свыше восьмидесяти телевизионных передач и серий о балете и его мастерах. Милица публикуется в таких признанных международных журналов, как «Ballet today», «Dance magazine», «Ballet rewiew». Перечислять все ее звания и должности можно долго, скажу, что Милица одно время возглавляла Совет Белградского международного театрального фестиваля, известного всем любителям театра как знаменитый БИТЕФ. Ее деятельность в сфере балета отмечена и наградами, врученными ей своими коллегами, что особенно ценно[1336]. Правительство Республики Сербии также отметило ее большой вклад в развитие искусства и культуры, большой и весьма ценной наградой, а именно выплатой Национальной пенсии. Кстати, Соня Лапатанов и Владимир Логунов также получают ее. В мае 2010 г. Милица Зайцев будет отмечать 55 лет работы в сфере театральной критики. И можно надеяться, что и дальше будет продолжаться плодотворная деятельность театроведа Милицы Зайцев.

И, конечно, на сцене того же Белграда есть и молодые исполнители, не связанные с эмиграцией. Например, Денис Касаткин, рожденный в Новосибирске. В 1991 г. он входил в труппу балета Народного театра в Сараево, а в следующем году уже выступал в Белграде, танцевал главные партии в таких балетах, как «Дама с камелиями», «Любовь-волшебница», «Самсон и Далила», «Охридская легенда», «Лебединое озеро», «Ромео и Джульетта», «Спящая красавица», «Дон Кихот», «Половецкие пляски», «Жизель». В списке его спектаклей были и «Летучая мышь», «Кармен», «Аида». И новые постановки, например «Доктор Джекил&Мистер Хайд». Отмечен наградами за роли Базиля в «Дон Кихоте» и принца Дезире в «Спящей красавице».

Сюда можно добавить и имя воспитанника Киевской государственной балетной школы Константина Костюкова. С 1991 г. член балетной труппы Народного театра в Белграде, позднее стал ее

руководителем. Его талант отмечен многими наградами, в том числе международными. Его выступления видели на многих сценах мира. Танцевал заглавные партии во многих спектаклях балетной классики, поставленных Лидией Пилипенко и Владимиром Логуновым. В частности, в 2001 г. блестяще исполнил партию доктора Джекила&мистера Хайда в одноименном балете.

Еще немного о русских.

В 1944–1945 гг. шефом балета Хорватского Народного театра в Сплите была Мэри Зыбина, балетмейстером и хореографом в Риекской опере – Ольга Орлова-Наумова, шефом балета и хореографом Македонского Народного театра в Скопье – Александр Доброхотов.

Балетными педагогами на югославской земле работали Надя Мурашова, Ирина Литвинова, Тамара Полонская, Соня Ланкауа...[1337]

Прима-балеринами и хореографами в театре были Людмила Михайловна Костина (1908–1974 гг.) и Елена Павловна Андреева (1933 г.).

И здесь я остановлю плотный поток имен стихами:

...

Один прыжок – любовь, другой – разлука.
Как все математически точно.
В одном движеньи – горечь, боль и скука.
И рвется то, что было так прочно.
Движенья в танце – как слова у пьесы.
Нам смысл понятен в полной тишине.
Нет драматургу места, поэтессе.
Есть место чувству, музыке, весне.
Балет, балет. Искусство все же вечно.
Ничто его не сможет поломать.
И танец жив, и муза бесконечна.
И зрителей овации звучат[1338].

Русские зодчие. Монументы памяти

Болгария. Вначале немного истории. Судя по блестящему исследованию Маргариты Коевой, первым архитектором, приглашенным в 1880 г. в Болгарию, был одесский гражданин Маас, т. е. сотрудничество началось после освобождения Болгарии от турецкого владычества. Именно на него и возлагалась задача по проектированию в Варне кафедрального храма, посвященного памяти супруги Царя-Освободителя Александра II Марии Александровны. 22 августа 1880 г. был заложен первый камень, а 30 августа 1886 г. в построенной болгарскими мастерами церкви, названной «Успение Пресвятой Богородицы», состоялась первая служба. Из России были доставлены и иконы, а сам иконостас был выполнен болгарскими мастерами–резчиками Василом и Филипом Филиповыми по проекту болгарского архитектора Николы Лазарова[1339]. На рубеже веков мне довелось быть в этом древнем городе, видеть этот мощный храм, побывать в нем. Могу сказать, что он являет собой величественную постройку монументальных форм.

И как пишут сами болгары, храм «символизирует веру» и придает свой неповторимый облик морской столицы Болгарии[1340].

С русским именем связано и переустройство в 1885–1886 гг. софийского храма «св. Крал». По достаточно обоснованному предположению М. Коевой речь может идти о Леониде Осиповиче Васильеве, сотруднике архитектора И. С. Богомолова, трудившегося в это время над проектом храма-памятника «св. Александр Невский»[1341].

В 1880-х гг. в Русе строители из России работали нал двумя большими объектами конфессионального назначения. Это перестройка церкви св. Троицы, иконы для иконостаса которой выполнили мастера Троице-Сергиевой Лавры. Над пострадавшей во время войны 1877-1878 гг. местной синагоги трудился военный инженер А. Раимович[1342].

В историю храмостроительства в Болгарии вошли имена чеха по происхождению Антония Осиповича Томишко (1850, Пардубице – 1900), Р. Р. Марфельда, А. Н. Померанцева, А. Н. Смирнова, А. Ю. Янга, участвовавших в строительстве храма Рождества Христова на Шипке[1343].

Еще в 1980-х гг. во время одной из командировок, благодаря болгарским коллегам, мне удалось побывать на Шипке и увидеть этот изумительный по красоте храм, выполненный в древнерусском стиле церквей XVII века. Немного из его истории. Идея возведения храма принадлежит Ольге Николаевне Скобелевой, матери знаменитого генерала. Деньги на постройку давали все, и крестьяне и дворянство, купцы и военные, словом участвовала вся Россия. Комитет по строительству возглавил граф Николай Павлович Игнатьев, русский дипломат-ястреб, много сделавший для Болгарии. Построенный для молитвенного поминовения воинов-освободителей, он получил наименование храма-памятника. Освящен в 1902 г. Внутри храма и на стенах открытых галерей установлены мемориальные плиты с названиями войсковых частей, участвовавших в боях за Шипку, а также с именами офицеров, павших при обороне перевала. Колокола были отлиты в России из примерно 30 тонн стреляных гильз. Самый большой колокол весом в 11 тонн подарил император Николай II. Останки героев покоятся в 17 саркофагах в крипте храма. Насколько я помню храм, в основном посещают русские люди, приезжающие на Шипку с экскурсиями. Поэтому, когда храм свободен, там царит торжественная тишина и мурашки бегут по коже.

В Софии с именами русских архитекторов связаны и Докторский памятник и храм св. Николая, и величественный храм-памятник св. благ. Александра Невского. Начну с первого: спроектированный А. О. Томишко, памятник посвящен медицинским чинам, погибшим в русско-турецкую войну 1877–1878 гг. и представляет собой четырехгранную пирамиду из каменных блоков, на которых высечены имена 531 русского лекаря. Наверху на каждой из сторон высечены названия мест — Мечка, Плевна, Шипка и Пловдив, где погибло наибольшее число медиков. Находится он в центре Софии, в парке, между улицами Оборище и Шипка, за Народной библиотекой свв. Кирилла и Мефодия. В памятнике нет какого-либо изыска: когда начинаешь вглядываться и читать фамилии тех, кто отдал свои жизни за свободу Болгарии, то понимаешь, что он прост особой величественной простотой.

Всем русским, кто бывал в Софии, известен выстроенный в русском стиле храм св. Николая Чудотворца. Его строительство было начато после русско-турецкой войны 1877–1878 гг. и едва закончилось к 1912 г. Автором проекта стал замечательный архи-

тектор Михаил Тимофеевич Преображенский. Над фресками храма трудилась группа из 12 человек во главе с Василием Тимофеевичем Перминовым. После Второй мировой войны поврежденная стенопись была восстановлена и дополнена замечательным художником, иконописцесцем Михаилом Мироновичем Малецким[1344], основоположником научной реставрации. Храм широко известен не только среди русских, но и у болгар уже по той причине, что в крипте захоронен архиепископ Серафим (Соболев), глубоко почитаемый верующими. Около его гробницы имеется своеобразный почтовый ящик, куда опускают записки владыке Серафиму с многочисленными просьбами, об этом способе общения он говорил перед своей кончиной. Я тоже опускал туда свою записку.

И, безусловно, доминирует в Софии не здание бывшего ЦК БКП, ни новые «высотки», а громадина храма св. благ. Александра Невского, выстроенного в самом центре Софии. Автором проекта был москвич Александр Никанорович Померанцев, профессор Санкт-Петербургской Академии художеств. В 1894–1896 гг. он проектировал «Верхние торговые ряды», сейчас известные как ГУМ, что дает достаточное представление о высочайшем профессионализме русского архитектора. 19 февраля 1882 г. был положен закладной камень, а строительство закончено в 1912 г. О величине храма говорит тот факт, что он вмещает в себя более пяти тысяч верующих. И кто бы ни был в Софии, он никогда его не забудет этого своеобразного символа торжества православия на Балканах, воздвигнутого по воле и на средства болгар в знак благодарности русским за освобождение от османского ига.

Среди «русских зданий» есть и Государственное училище рисования (сейчас Национальная художественная академия), построенное в центре Софии. Авторы проекта А. Н. Смирнов и А. А. Яковлев, помощники Померанцева. Из «анонимных построек» можно с уверенностью назвать русским здание Русского дипломатического представительства, построенное в 1880-х гг, тоже в центре города. Один из современников, итальянец, понимавший толк в архитектуре, называл его одним из самых красивых и элегантных зданий в Софии[1345]. И с ним можно согласиться, посмотрев на красивый особняк, в котором, благодаря Ю. М. Лужкову, с марта 2001 г. располагается Дом Москвы.

Что же касается зодчества русских эмигрантов, то о нем встречаются лишь иногда скудные сведения, не столько поясняющие, сколько запутывающие читателя. И даже есть этому подходящие объяснения. Во-первых, всех архитекторов «забирала» к себе соперница Болгарии – Сербия, столица которой стала главным городом новосозданного Королевства сербов, хорватов и словенцев. Во-вторых, болгары, входившие в лагерь побежденных в Первой мировой войне, не помышляли, как в Белграде, об имперском строительстве. В третьих, видимо, мало поступало заказов и существовала опасность быть невостребованным, особенно для русских зодчих. Но русские имена в поствоенный период были и в болгарской архитектуре. Одно из них – Георгий Борисович Репнинский (22.10.1908, Гродненская губерния – 1999, София). Мне это имя «подарила» моя хорошая знакомая Ася Дертлиева-Киселиновска, работающая в Центральном государственном историческом архиве Болгарии. Во время моего посещения архива осенью 2009 г. я посетовал, что у меня плохо собирается материал о русских архитекторах, работавших в Болгарии. И Ася тут же мне «преподнесла» мне Репнинского, о котором она писала еще в 1997 г., и помогла с документами. Вот так, потом и не верь в чудеса!

Итак, немного из семейной хроники. Отец, Борис Сергеевич происходил из древнего рода князей Репниных, крепко вошедших в историю государства Российского. Мать, София Федоровна, была дочерью знаменитого Тодора Минкова, участника Крымской войны, защитника Севастополя, основателя и директора известного Южнославянского пансиона в городе Николаеве. В нем юноши из балканских стран, в основном болгары, получали подготовку для поступления в высшие учебные заведения России. За свои военные заслуги и просветительскую деятельность «на пользу славянству и России» Тодор Николаевич получил в дар от царя имение Ровини. Там и родился Георгий Репнинский[1346]. Как писал сам Репнинский в своей автобиографии, он в 1921 г. переехал в Софию, потом уехал учиться в Прагу, где в 1936 г. завершил учебу и получил диплом архитектора. Потом, с 1938 по 1942 г., работал в архитектурных мастерских в Праге, Софии, даже в воюющем Берлине. В начале 1945 г. устроился на работу военным переводчиком, в частности, помогал с переводами в миссии главного военного советника при болгарской армии генерала С. С. Бирюзо-

ва. По увольнении из миссии осенью того же года был награжден медалью «За победу над фашистской Германией».

Затем трудился в различных в проектно-архитектурных организациях и учреждениях, в частности, в Министерстве народного здравоохранения, в котором занимался разработкой программ по проектированию кооперативных клиник. Соответственно, проектировал большое количество лечебных учреждений по всей Болгарии, в частности, клинику в Пернике[1347]. Свой талант, отмеченный наградами, применял при проектировании частных и общественных зданий – вилл, школ[1348]. После 9 сентября 1944 г. много занимался архитектурной съемкой памятников культурного наследия Болгарии – жемчужин Копривштицы, Самокова, Мелника и других городов и весей[1349]. Но, как всегда, на пути к звездам были и свои тернии. Георгий Борисович вспоминал в своей автобиографии, что в 1948 г. работал в ЦАПО (Центральная архитектурно-проектировочная организация) при одном из министерств, где управляли всеми делами партбюро, отдел кадров и «активисты». Одна из «активисток» сразу причислила» его к «врагам» из-за «критических высказываний на собраниях и русского акцента (эмигрант)»! Его досье содержало различные компрометирующие материалы, преимущественно о том, что Репнинскому «не нравилась советская архитектура»[1350]. Правда, потом все как бы забылось. Труды и талант Репнинского высоко ценились коллегами. И я надеюсь, что начатая работа с документами Георгия Борисовича будет продолжена и появится полноценное исследование о нем и его роде.

Теперь о богатых на русских архитекторов странах, входивших в Королевство сербов, хорватов и словенцев. Вначале немного истории. Начну с русской часовни-памятника, сооруженной русскими военнопленными в Первую мировую войну в горах Словении. Она установлена на высоте 1226 м над уровнем моря в 6 км от железнодорожной станции Краньская гора. Построена часовня в русском стиле, покрыта гонтом и обшита древесной корой. Тут русские военнопленные работали над постройкой стратегического шоссе. От частых снежных обвалов и тяжелых условий работы здесь нашли вечное упокоение свыше 4000 человек. А во время одного из весенних обвалов погибло сразу более 2000 русских солдат.

3 декабря 1939 г., уже после начала Второй мировой войны, состоялось открытие памятника 54 русским воинам, умершим в

Первую мировую войну в австрийском плену в 1915–1917 гг. и похороненным на православном кладбище в Приедоре. Памятник был поставлен усердием «русских националистов», зарабатывавших тяжелый хлеб на шахте Любия, и русскими горожанами Приедора во главе с инженером Петром Зотовым[1351].

В сербском селе Горни Адровац недалеко от г. Алексинца, на месте боев в 1876 г., которые вели русские добровольцы генерала М. Г. Черняева, родственниками павшего здесь полковника Н. Н. Раевского (послужившего прообразом графа Вронского), сооружен в 1903 г. храм-памятник во имя св. Троицы. Эскизы фресок для него делал В. М. Васнецов, проект разработан Н. А. Бруни. Свой памятник Раевскому поставил и серб А. Станоевич, который вынес тело полковника с поля битвы. На сотню рублей, посланные матерью Раевского в знак благодарности, он построил колодец на оживленной дороге, назвав его «Колодец покойного полковника Николая Раевского – русского, что погиб в 1876 г. в борьбе с турками за освобождение сербства» [1352]. Колодец олицетворяет вечно живую память.

В местечке Горажде (Босния) русский Донской кадетский корпус, обосновавшийся после революции в Королевстве сербов, хорватов и словенцев, соорудил памятник – богатырский шлем на каменном постаменте – в честь павших смертью героев русских военнопленных. Останки героев были временно погребены во дворе одного мусульманина, бережно сохранившего их могилу. Позже они были торжественно перенесены в Горажде.

На памятнике была сделана следующая надпись: «Унтер-офицер и трое рядовых Российской Армии, расстрелянные врагами за любовь к Родине и верность долгу.

Взятые в плен австрийцами в мировую войну, и вынужденные грузить снаряды на станции Меджедже, они отказались выполнить работу на пользу неприятеля и предпочли смерть.

Имена их Ты, Господи, веси...»[1353].

В г. Косовская Митровица офицеры местного гарнизона и сербские жители воздвигли памятник Российскому императорскому консулу Г. С. Щербине, зарубленному турками 28 марта 1903 г. В г. Битоли сербы соорудили памятник в виде железобетонного восьмиконечного креста, посвященного российскому императорскому консулу А. А. Ростковскому, убитому турками 26 июля 1903 г. В 1940 г. именами русских дипломатов были названы белградские улицы.

В 1930 г. в Белграде на месте бывшей русской военной часовни сербами был открыт храм св. Александра Невского. В памятке, изданной по случаю его освящения, были такие слова: «Эта церковь из-за братской любви к России посвящается св. Александру Невскому, сыну князя Ярослава, великому боголюбцу». Украшением часовни стал дар сербского монарха — иконостас, созданный в России еще до Первой мировой войны. На стенах были укреплены две мраморные доски: одна с надписью «Петру Великому, королю освободителю», другая «Николаю Второму, Царю-Мученику» (сделана на сербском языке). Под иконой св. царя Лазаря на такой же доске была высечена надпись — «Югославяне, преклоните колени перед святыми жертвами, павшими за свободу и величие Отечества нашего»[1354]. Я был в этом храме. Могу только сказать, что там по-прежнему идет молитва, и память прошлого «кормит» наше настоящее.

Это вступление показывает, насколько сильным было участие России в истории югославянских земель, на которых ставились памятники русским уже в XIX в.

В следующем столетии уже русские архитекторы не только проектировали памятники, но и принимали самое деятельное участие в гражданском строительстве, возводили храмы, часовни. Еще до начала Первой мировой войны русские архитекторы были, пишет Д. Маскарели в своей заметке «Hotel „Moskva" u Beogradu», привлечены к проектированию здания для известного страхового общества «Россия» (там находилось представительство общества и гостиница «Москва»), построенного в стиле арт-нуво в 1906 г. в самом центре Белграда. Возможно, что шефом проекта стал главный архитектор названного общества Павел Карлович Бергштресер (1851 — после 1920).

О нем известно немногое. В 1878 г. Бергштресер окончил Строительное училище, потом возводил казарменные комплексы, не требующие особых изысков, работал в Болгарии, где, в частности, перестраивал бывший турецкий конак для первого болгарского князя Александра I Баттенберга. С 1889 по 1893 г. Бергштресер строил в польском Белостоке. В Санкт-Петербурге по его проектам возведен ряд зданий, в частности, здание Казенной палаты (совместно с Н. М. Проскурниным), производственные здания гвоздильного завода Общества железопрокатного и

проволочного заводов, жилой дом близ Смоленского лютеранского кладбища, доходный дом Р. Э. Ведекина, что на Большом проспекте[1355].

В архитектуре Белграда, подчеркивает Маскарели, здание «Москвы» выделялось использованием цветной керамики, новыми орнаментами из фаянса, сменившими привычные классические образцы, а также полированными плитами из шведского красного граница, которыми были обложены поверхности первого этажа[1356]. Не вдаваясь в специальную терминологию, скажу, что новизна архитекторских решений присутствовала везде. Это – знаковое здание, прогресса столицы, символизирующее ее стремление войти в мир современного зодчества, оно стало одним из излюбленных изображений на белградских туристических открытках.

Приехавший в 1911 г. в Белград русский дипломат Василий Штрандман не преминул подчеркнуть в своих воспоминаниях, что на панораме низкоэтажного Белграда выделялись только колокольня Соборной церкви – символ веры, королевский двор с тремя куполами – символ королевской власти, и отель «Москва» – символ веры в Россию![1357]

Правда, в годы Второй мировой войны гостиница стала называться «Сербия». Потом ей возвращено прежнее название.

И сейчас это красивейшее создание русского зодчества продолжает оставаться одним из архитектурных достопримечательностей Белграда.

В межвоенном периоде, пишет сербский историк архитектуры А. Кадиевич, можно выделить три поколения архитекторов. К первому следует отнести уже сложившихся специалистов, получивших образование еще в России. Ко второму – тех, кто не успел из-за войн и революций реализовать себя на родине. К третьему – молодежь, получившую образование в Белграде. Первое и второе поколения реализовали себя, работая в традициях русского академизма, а также в русле сербско-византийской стилистики. Третье возводило здания в духе современной сербской архитектуры[1358].

К 1930 г. в Югославии было около 35 гражданских инженеров и архитекторов. Из них ? находились на постоянной службе по своей специальности в министерствах общественных работ, в военном и в городских общественных управлениях, остальные за-

нимались частной практикой, проектированием, надзором за работами и подрядами. Они принимали непосредственное участие в составлении большого числа проектов церквей и монументальных зданий.

Русскими архитекторами спроектировано и построено не менее 200–250 частных домов только в Белграде. Большинство крупных, как государственных, так и общественных сооружений нередко связано с русским именем.

Ни один город русского рассеяния, кроме Харбина, не может сравниться с Белградом по количеству и разнообразию зданий, выстроенных русскими архитекторами. Ни знаменитый Париж, ни Прага, ни София, ни Берлин – все они не могут в этом конкурировать с Белградом, в красоту которого так много вложили своего таланта наши зодчии!

В тогдашней прессе писали: «Старый Белград с покосившимися турецкими домиками, где этажи нависают один над другим, быстро и бесследно исчезает. И также быстро, на глазах, вырастает новый европейский город с многоэтажными домами, с гудронными мостовыми, с заново распланированными широкими улицами. И в этой буйно развивающейся жизни Белграда работа русских занимает огромное место. Целый ряд зданий для государственных учреждений или целиком построен по проектам русских архитекторов (напр [имер], здание Генерального штаба, проект работы В. Ф. Баумгартена, министерство финансов, проект Н. П. Краснова), или при их ближайшем участии: таковы министерство лесных и гор и собор св. Александра Невского. Во многих городах объявленных конкурсы на проекты зданий премии получают русские: Лукомский, Андросов, Папков, Мессарош, Рыкк, скульптор Загороднюк и другие фамилии русских архитекторов часто встречались в списке премированных...»[1359].

Отношения с сербскими коллегами были весьма прохладными по причине ревности, зависти к зодчим из России, получавшим нередко правительственные заказы вне конкурса. В 1928 г. клуб архитекторов в Белграде опубликовал список 73 своих членов, среди них не было ни одной русской фамилии, хотя в городе работали десятки архитекторов из России. Причина – соперничество, ревность, зависть[1360].

Русские архитекторы были среди авторов интерьеров Народной скупщины в столице, Королевского двора на Дединье.

Элементы авангардной архитектуры, которую не приняло старшее поколение, использовали, например, Павел Васильевич Крат (1907, Саратов – 1969, Киев), Леонид Захарович Макшеев, Александр Иванович Медведев (1900, Мелитополь – 1984, Ниш, Югославия), частично Андрей Васильевич Папков (28.10.1890, местечко Голубое, Крым – 17.04.1972, Аргентина), Григорий Иванович Самойлов, Всеволод Татаринов[1361].

Специалисты с именем и опытом работали в основном в архитектурном отделении министерства строительных работ, куда поступали заказы преимущественно из Сербии, Македонии, Боснии, реже из Черногории и католической Хорватии.

Там трудились Николай Петрович Краснов (23.11.1864, Ханетино/Хонятино?, Коломенский уезд – 08.12.1939, Белград), Василий Михайлович Андросов (ок. 1872 – 1944, Белград), Виктор Викторович Лукомский (24.11.1884, по др. данным: 1895 – 1943, по др. данным: 02/15.06.1947, Белград), Валерий Владимирович Сташевский (09.03.1882, С.-Петербург – 1945, СССР, по др. источникам – после 1950 г., Марокко), Вильгельм Федорович Баумгартен, фон (30.10.1879, С.-Петербург – 13.05.1962, Буэнос-Айрес), Роман Николаевич Верховской (28.01.1881, Минская губ. – 30.01.1968, Нью-Йорк). Многие русские нашли себе место в различных городских и районных службах, в министерстве почты, в банковских объединениях, инженерно-строительных бюро, небольших фирмах.

Блестящим мастером русского ампира, стиля власти, стал наш русский архитектор Николай Краснов.

Немного о нем и его вкладе в архитектуру приютившей его страны. Он родился в крестьянской семье. В 1885 г. окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Работал городским архитектором Ялты: занимался строительством и реставрацией дворцовых сооружений.

В России он сделал себе имя на создании летнего дворца Николая II в Ливадии. «Архитектор Краснов – удивительный молодец», – называл его император[1362]. В 1911 г. Краснов получил звание «Архитектора Высочайшего Двора». Через два года Николай Петрович стал академиком.

В Королевство Краснов попал с Мальты, работы там было мало, и он просил Союз русских инженеров содействовать переезду его в Королевство СХС. Союз принял соответствующие меры[1363],

и с апреля 1922 г. он обосновался в Белграде, где довольно легко нашел работу по своей специальности в министерстве строительства, возглавляя группу монументального строительства. Имя Краснова связывается с реконструкцией в 1920-х гг. храма на горе Ловчен в Черногории, где был похоронен митрополит Петр II Негош, а также с громадным объемом выполненных им работ в Белграде.

Известно, что ему принадлежит реконструкция церкви Ружице в центре Белграда – крепости Калемегдан. Он работал над интерьерами Королевского белого дворца на Désинье, в здании Народной скупщины. Ему принадлежат и эскизы декоративного оформления Моста Александра I в Белграде. Проектировал и жилые дома: на улице Теразие, № 14, в котором находятся торговые и жилые помещения, дом на улице князя Михаила, № 9, дом Радойловича на углу улиц Змая Йовановича и братьев Юговичей, дом № 14 на улице кн. Милоша[1364].

Возможно, что по проекту Краснова в Белграде был построен и «Дом свободных каменщиков» в стиле барокко. Сохранилась только фотография чертежа этого здания. По воспоминаниям некоторых белградцев, этот «Дом масонов» был на улице Джуры Якшича[1365].

Из правительственных заказов в Белграде можно упомянуть здание министерства финансов, воздвигнутое в 1926–1928 гг. (угол улицы Князя Милоша и Неманьиной улицы). Это – закрытый блок с внутренним двором, фасады которого выдержаны в стиле строгого академизма. На куполе здания помещена аллегорическая статуя Югославии. В 1938 г. здание было «виртуозно» надстроено по его же проекту[1366]. В 1926 г. Краснов разрабатывал планы фасадов и интерьеров двух министерств – лесных и природных ресурсов и сельского хозяйства и водных ресурсов (на территории между улицами Неманьиной, Князя Милоша, Бирчаниновой и Новой). Построенные напротив друг друга они должны были символизировать мощь нового государства. Той же цели служили многочисленные статуи и барельефы на фасадах[1367]. Он же является автором проекта монументального с «обязательными» колоннами здания государственного архива Сербии (улица Карнеги, № 2), украшенного у входа двумя мощными фигурами львов, «стерегущими» Сербию.

Как и в других работах Краснова, фасады украшены декоративными элементами из искусственного камня. Причем скульп-

турные композиции он выполнял сам[1368]. В частности, можно указать на маску бога Меркурия на фасаде дома на Нушичевой улице, № 4[1369].

Из других белградских построек укажу на здание, расположенное на улице Вука Караджича, № 18. Оно было построено в 1927–1929 гг. по проекту сербского архитектора Стевана Белича. Однако авторство фасада принадлежит Николаю Краснову. В здании, предназначенном под наем его владельцем Яковом Челебоновичем, побывали многие организации и учреждения, в частности, там располагалось посольство Испании, после второй мировой войны – министерство строительства Сербии, а с 1950 г. там находится Музей прикладного искусства Сербии. Само здание, по мнению сербов, выстроено в некоем академическом стиле. Во всяком случае, этот дом, построенный в центре сербской столицы, является одним из красивейших зданий.

В 1927 г. Краснов работал над проектом театра «Манеж».

Его история такова: после войны построенное еще в 1860 г. здание конного манежа было перестроено, и там стала действовать вторая сцена для Народного театра (1920 г.). На этой сцене шли представления МХТ с пьесами Чехова и Достоевского. В 1927 г. после одного из представлений театр сгорел.

В 1928 г. по проекту Краснова было построено в академическом стиле новое здание, отданное вновь театру, фасад которого теперь был украшен скульптурным декором. С 1931 г. в доме помещалась Народная скупщина. Во время Второй мировой войны «Манеж» стал вновь открыт как театр, но для оккупационных войск[1370]. В 1947 г. там разместился Югославский драмтеатр. В том же году дом был перестроен и подвергся дальнейшим реконструкциям. В результате перестроек 1980-х гг. на его фасаде нашлось место скульптуре с бывшего «Манежа», напоминавшей о временах творчества Краснова[1371].

Подпись Николая Краснова стоит под проектом «интерьеров, включающим все детали отделки, эскизы дверей, окон, светильников и мебели, весь внешний декор и ограду вокруг парка», окружавшего здание Парламента (Народной скупщины)[1372].

На русском участке Нового кладбища в Белграде можно увидеть скромный крест на могиле строителя сербской столицы, украшенной его талантом.

В плеяду звезд архитектурного искусства входил и Роман Николаевич Верховской. Он происходил из древнего костромского

дворянского рода, нисходящего по младшей линии к князю Мстиславу Удалому[1373].

Сын действительного статского советника Николая Петровича Верховского, известного железнодорожного деятеля, Р. Н. Верховской окончил Императорскую Академию художеств в Санкт-Петербурге со званием архитектора-художника. В 1912 г., будучи лауреатом Академии, он был командирован в Испанию, где занимался исследованием стилей – ренессанса и мавританского. В 1913 г. по возвращении в Санкт-Петербург Верховской был назначен архитектором зданий собственной его императорского величества Канцелярии по учреждениям императрицы Марии и... архитектором правления Бухарской железной дороги. Возможно, последнее назначение было связано с отцовской деятельностью.

В 1914 г., как и многие его сверстники, Верховской пошел вольноопределяющимся на войну. В 1915 г. получил офицерский чин.

Отмечен отечественными наградами до св. Станислава II ст. с мечами включительно и персидским орденом «Лев и солнце» III ст.

В 1920 г. Верховской сменил гимнастерку на штатский костюм, эмигрировав в Королевство сербов, хорватов и словенцев[1374]. Работал архитектор в дворцовом ведомстве, в министерстве строительства, держал свое ателье. Жил он в Земуне, пригороде Белграда. Неоднократно участвовал в коллективных выставках. Среди его работ есть и скульптура, и живопись.

На первой русской выставке в 1922 г. Верховской привлек сразу внимание весьма символичной композицией. На ней были изображены: большевистское чудовище в виде змеи на гребне огромной волны, конный белый воин на верху каменного блока, с глазами, возведенными к небу, как бы ожидавший помощи Бога, внизу – мертвый лев – символ царской России. Эта работа Верховского-художника была, как отмечали обозреватели, самым впечатляющим экспонатом. Первым и удачным началом деятельности архитектора Верховского была разработка фасада здания Л. Авакумович в самом сердце Белграда (улица Кнез Михайлова, № 34) с элементами русского академизма. На русской выставке в 1924 г. он выставил, к сожалению не сохранившиеся, проекты парламента, памятника Сербской славы и победы и эскиз Русской церкви в Белграде. Его произведения, представленные в 1928 г.

на большой выставке Общества русских художников, получили отличные отзывы в печати. В частности, в них отмечалось, что работы Верховского «выделяются яркой художественной индивидуальностью, которая усматривается не только в проектировании зданий и великолепных интерьеров палат… В совершенстве владея всеми богатствами красок, он тяготеет к византийскому стилю, давая ярко выраженные образцы его красоты, он показал исключительные по красоте интерьеры для королевской виллы на Дединье». Подчеркивалось, что Александр I имеет в своей коллекции несколько его творений. В июне 1929 г. на Первом салоне архитектуры Верховской выставил несколько работ, выдержанных в национальном стиле. Участвовал он как художник и на организованной в марте 1930 г. выставке «Русское искусство в эмиграции»[1375].

Среди работ Верховского — монументальная скульптура на здании Скупщины, детали для украшения королевского дворца на Дединье, фонтан «Геркулес» («Лаокоон») в Топчидерском парке [1376].

Из зданий, построенных по его проектам, назову несколько.

Это и великолепная постройка в самом центре Белграда на Кнез-Михайловой улице, № 34, что рядом с чесмой, где утоляют свою жажду прохладной водой гуляки — жители и гости Белграда, фланирующие по этой одной из красивейших улиц столицы, застроенной в европейском стиле.

Есть у Верховского и два величественных мемориала, расположенных на Новом кладбище. (Всего Р. Н. Верховским в Югославии построено семь национальных памятников и усыпальниц, погибшим в Первую мировую войну.)

Первый посвящен «Защитникам Белграда» 1914–1915 гг. в Великую войну и сооружен в 1931 г.

Памятник воздвигнут над братской могилой нескольких тысяч воинов и представляет собой югославянского воина (автор скульптуры В. Загороднюк), гордо держащего знамя и уверенно опирающегося на винтовку. У ног воина повержен смертельно раненный орел, представлявший немецкого врага. «Вся композиция памятника ярко выражает идею победы Добра над Злом». Высота монумента — почти 20 м, фигура воина — более 4 м, фигура орла 14 м. Эти две фигуры отлиты из темной меди, остальная композиция — камень. «Под памятником находится усыпальница, где собраны в отдельных ящиках, вделанных в стены, останки героев.

На каждом ящике: номер, чин, фамилия и дата дня смерти. Среди сербских фамилий можно встретить также и фамилии русских офицеров». За этот памятник, самый большой на Балканах, Верховской был награжден орденом св. Саввы III ст.[1377]

Второй — памятник Русской славы, воздвигнутый вблизи Иверской часовни (совместно с В. В. Сташевским). Его открытие состоялось 12 января 1935 г. в 11 часов утра. Монумент выполнен в форме снаряда с фигурой Архангела Михаила на вершине. На памятнике высечены российский герб и надписи. Одна из них — на русском языке — гласит: «Вечная память императору Николаю II и 2 000 000 русских воинов Великой войны». Другая — на сербском: «Храбро павшим братьям русским на Солунском фронте. 1914–1918».

Сам этот мемориал строился весьма непросто: было трудно достать средства, и, главное, пробудить память. Инициатор постройки полковник Михаил Скородумов, георгиевский кавалер, раненый 11 раз, потерявший на войне правую руку, организовал сбор необходимых средств. «Каждый камень, пошедший на строительство памятника, был оценен в 300 динаров, а на нем выбивалась фамилия дарителя»[1378].

Сам Скородумов писал позже в своих воспоминаниях: «Дабы остановить развивавшиеся симпатии сербов к Совдепии и вернуть их к царской России, я затеял постройку памятника русским воинам и переноску останков русских офицеров и солдат с Салоникского фронта в Белград. Казалось бы, что это в интересах всех русских эмигрантов, предлог объединиться и устроить обще-югославянско-русскую манифестацию в честь национальной России.

Но не тут-то было, поднялся страшный шум, интриги, грязь, анонимки и борьба, чтобы во что бы то ни стало вырвать у меня эту инициативу. Чуть не сорвали все дело. Писали королю, писали министрам, писали моим приятелям сербам, что я коммунист, сумасшедший, что я убил своего отца и мать, что я криминальный тип, и вообще все, что хотите. Этим занимались верхи, т. е. возглавители эмиграции, но и низы немногим оказались лучше»[1379].

Все же мемориал был построен. Патриарх Варнава и митрополит Антоний торжественно освятили памятник-часовню в присутствии представителя короля. Внизу, в часовне, находится икона — благословение города Москвы 7-му Особому русскому полку и перевезенные в разное время останки русских воинов при тор-

жественной обстановке: один полковник и 138 нижних чинов, погибших при защите Белграда в 1915 г., 12 офицеров и 387 нижних чинов — воинов 2-й и 4-й Особых русских бригад — павших смертью на Салоникском фронте (более 10 000 чинов Особых русских бригад, павших там, нашли вечное упокоение в неизвестных могилах); двое матросов, убитых при защите Кладово на Дунае и 66 военнопленных, умученных в плену. Ежегодно 19 июля в час объявления Германией войны России в присутствии русских и югославов совершалась у памятника торжественная панихида[1380].

В 1937 г. Р. Н. Верховской уехал в США, в Нью-Йорк, где начался его американский период творчества (Свято-Троицкий храм в монастыре в Джорданвилле, церковь Св. Александра Невского в Лейквуде и пр.), представленный в трудах известной в мире исследовательницы русской эмиграции Татьяны Ульянкиной, много делающей для сохранения памяти о наших зарубежных соотечественника[1381].

Мастером архитектуры был и Валерий Владимирович Сташевский. Он закончил в 1908 г. Николаевскую Военно-инженерную академию (в эмиграции в начале 1930-х гг. уже стоял во главе Объединения ее выпускников) и в 1911 г. архитектурное отделение Института гражданских инженеров.

Валерий Владимирович — строитель главных зданий Офицерской автомобильной школы на Семеновском плацу в Санкт-Петербурге и Офицерской воздухоплавательной школы на Волковом поле.

Он прибыл в Королевство сербов, хорватов и словенцев в начале 1920-х гг. и сразу начал работать в министерстве строительных работ, под крышей которого трудились Андросов, Лукомский, Баумгартен, Краснов, Олейников, Мишковский и другие талантливые русские архитекторы.

Самостоятельно Валерий Владимирович стал работать в 1925 г. К этому времени относится спроектированное им в классическом древнесербском стиле здание монастырской школы в монастыре Раковица, построенное из крупных каменных блоков за семьдесят дней и отлично вписавшееся в монастырский ансамбль[1382]. В 1927 г. Сташевский зарегистрировал собственную фирму, имел и специальную мастерскую по производству бетонных конструкций (улица Каймакчаланская, № 51).

Валерий Сташевский был одним из самых продуктивных русских зодчих. В Историческом архиве Белграда находится свыше тысячи его проектов. Судя по документам этого архива, в 1921 г. по его проектам были построены два одноэтажных дома — для Анны Вибек (улица Йове Илича, № 40) и для Йована Пешича (на углу Каймакчаланской и Брегалничкой улиц). В том же году он спроектировал двухэтажный дом с мансардой для Душана Ристича (бульвар Короля Александра, № 126). Только перечисление известных построек, выполненных по проектам Сташевского, займет несколько страниц. Попробую назвать только улицы Белграда (да и то не все), где строил Сташевский, по мостовым которых он ходил к своим объектам: Ужичка, № 17, Стишка, № 60, Гундуличев венац, № 1 и 8, Доситеева, № 21, бульвар Короля Александра, № 89, 101, 123, 135, 136, 144, угол улиц Тополской и Которской, Приштинска, № 42, 88, 94, угол Радничке и Гундуличеве улицы, Макензи, № 23, 44, 68, Войводжанска, № 4, 10, Данилова, № 55, Милешевская, № 11, 19, 55, Добрачина, № 63, Гроблянская, № 19а, Дублянская, № 80, 87, Хаджи Рувимова, № 10, 14, Еврейская, № 15, 25, Краинская, № 22, 27, Королевы Наталии, № 6, 23, 52, Нишкая, № 4, Поцерская, № 19, Далматинская, № 17, 74, Будимская, № 34, Шуматовичкая, № 12, 89, 97, Любе Дидовича, № 18, Мутапова, № 9, 14, 28, Ратарская, № 71, 129, Зорина, № 78, 79а, угол Небойшине улицы, № 30 (32) и Рудничкой, № 2, угол улиц Ломиной, № 23 и Королевы Наталии, № 26, улица Короля Милутина, № 5, Драгачевская, № 13, 16, Копаоничкая, № 12 (14), Майке Евросимы, № 7, Кичевская, № 12, на углу улиц Позоришной, № 40 и Гундуличева венца, № 40, Небойшина, № 36, Трнская, № 2, Граховская, № 23, угол улиц Ситничкой и Манасийской, Златиборская, № 98, Каленичева, № 6, Сараевская, № 27, 87, Интернациональных бригад, № 89, Новопросеченая, угол Ратарской и Челопечкой, Ламартина, № 31, 41, Ломина, № 69, Крунская, № 11а, Евремова, № 77, Невесиньская, № 19, Расина, № 2, Милоша Великого, № 47, 91, Кочина, № 46, Златиборская, № 76, 98, Мольера, № 38–40, 82, Престолонаследника, № 31, угол улиц Господар Йовановой и Вишньичевой, Млатишумина, № 30, Господар Йовановой, № 29, Майданская на Сеньяку, Бацетина, № 3, Гвоздичева, № 36, Янко Веселиновича, № 15, Йованова, № 29, Кнеза Милетина, № 87, Кничанинова, № 14, Которская, № 17, Кумановская, № 13, Новосадская, № 13, Чарли Чаплина, № 8, Солунская,

№ 10, Улциньская, № 20, Негошева, № 20, 22, 44, Войводы Протича, № 19 (собственником дома на этой улице был Сташевский), 21, Воеводы Богдана, № 25, Баба Вишньина, № 34–36, Захумская, № 29, 46, 51, Задарская, № 8, Воеводы Саватия, № 20, Слободина, № 3, угол Браничевской и Лавачкой, угол Призренской и Зеленого венца, Синджеличева, № 15, и пр., пр., пр. Только с начала 1930 до 1944 г. Сташевский спроектировал сто тридцать пять домов для белградцев. Его работы можно разделить условно на три группы. В первую входят богато декорированные объекты (пилястры, часто сдвоенные, треугольные фронтоны, украшенные навесы, балконы и пластичные украшения в форме круга, полумесяца, ромба, нередко вписанного в квадрат). В некоторых домах заметны элементы сецессии: веночки, вазы, цветочные мотивы, маски. Во вторую – скромные постройки без каких-либо украшений орнаментального характера. В третью группу – проекты по изменению уже существующих построек. Сташевский проектировал и постройки для поселка чиновников. В Историческом архиве Белграда хранятся проекты (начало 1930-х гг.) примерно 230 вилл для этого удивительного чиновничьего комплекса. Среди работ Сташевского – Иверская часовня на Новом кладбище в Белграде, воссозданная в 1930 г. вместо разрушенной в 1929 г. в Москве, Дом русских военных инвалидов (1929 г.) на Вождовце, школа на Чукарице (1931 г.), здание клуба любителей весельного спорта «Београд» на Аде Циганлии (1935 г., проект им выполнялся вместе с сыном Георгием), клуб чиновников Народного банка на Топчидере (1938 г.). Он руководил работами на строительстве Нового здания университета (Кральев трг, 7)[1383].

В один из своих приездов в Белград я немало времени бегал по многим из указанных выше адресов, желая сам посмотреть на творения Сташевского. Немного скажу только о некоторых. Гундуличев венац, № 1 – угловой двухэтажный дом уютной полукруглой формы с небольшими балкончиками, скупо декорирован геометрическими фигурами, отлично вписан в застройку. Улица Королевы Наталии, № 52 – с узеньким фасадом четырехэтажная (сербы сказали бы в три этажа, так как первый у них это – «приземлье», а не этаж) постройка, украшенная двумя изящными полукруглыми балкончиками в центре второго и третьего этажей. На той же улице под № 6 находится такая же узкая, стиснутая соседними домами, четырехэтажная постройка, украшенная «классикой».

В построенной на пожертвования русских и сербов в 1924 г. по его проекту церкви св. Троицы находится гробница генерала Врангеля.

Возле нее были размещены знамена Российской армии, под которыми сражались под Полтавой, в Альпах, у Бородино, реявшие над турецкими крепостями и осенявшие Севастополь. Среди них 19 штандартов кавалерийских полков (Елисаветградского и Кав. уч. полков, лейб-гусарского Павлоградского, Ольвиопольского уланского, Астраханского драгунского, Вознесенского уланского, Киевского гусарского, Новгородского драгунского, Одесского уланского, Ингерманландского гусарского, Чугуевского уланского, Изюмского гусарского, Черниговского гусарского, Тверского драгунского, Северского драгунского, Текинского конного) и войсковое знамя Уральского казачьего войска[1384].

В церкви св. Троицы когда-то были сооружены киоты в память Императора Николая II, адмирала Колчака, генерала Корнилова, мраморная доска – привезенная с Дальнего Востока – в память генерала Дитерихса. Здесь были выставлены серебряные георгиевские трубы и рожки и св. Николаевские трубы[1385]. Но все это в прошлом.

В храме была ранее помещалась мемориальная доска с именами русских воинов, павших в 1992–1993 гг. в боях за Сербию: Богословский Константин, Ганиевский Василий, Котов Геннадий, Чекалин Димитрий, Нименко Андрей, Шашинов Владимир, Попов Димитрий, Мелешко Сергей, Александров Александр, Гешатов Виктор.

Только позволю здесь небольшое примечание: судя по воспоминаниям русского добровольца Олега Валецкого, вместо фамилии Шашинов следовало бы писать Сафонов, вместо Мелешко – Мережко[1386]. Но поздно: доски уже нет. Убрали. Почему? Ответа я не получил. Так тоже пишется история.

Возвращаясь к Сташевскому, скажу, что после войны он переехал в Марокко (1950 г.)[1387].

А в Белграде остались улицы, на которых стоят построенные по его проектам дома, церковь, часовня. И, пожалуй, судьба его как архитектора завидна: мало найдется зодчих, столь плодотворно творивших в Белграде и для белградцев – от простых тружеников до состоятельных жителей столицы. В его постройках и сейчас живут, работают, молятся. А что еще нужно для счастья зодчего?!!

В Белграде был весьма известен построенный в стиле русского ампира Русский дом имени Императора Николая II – культурный и научный центр.

Знаток творчества русских архитекторов Милан Просен подчеркивает, что здание Русского дома выделяется не только из зодчества Баумгартена, но и из всего построенного русскими в Королевстве Югославии по чистоте русского ампира, представляя его последний образец вдалеке от России[1388].

Судьба уберегла его во время бомбардировок Белграда в 1940-е и 1990-е гг. После освобождения Белграда в 1944 г. он носил название Дома советской культуры.

Сейчас он снова, слава Богу, Русский дом.

Его строителем был Василий (Вильгельм) Федорович Баумгартен, выпускник Николаевской военно-инженерной академии в Санкт-Петербурге (1905 г.), в которой он позже (1909–1914 гг.) преподавал. В городе на Неве Баумгартен работал в Городской управе, принимал участие в строительстве Главного морского и артиллерийского полигонов, строил особняки в Павловске, в частности, в 1913–1914 гг., для П. М. Стенбок-Фермора, совместно с В. П. Апышковым[1389]. Потом была война, из которой Василий Федорович вышел в чине генерал-инженера, Служил корпусным инженером 1-го армейского корпуса в Галлиполи.

Но еще до строительства Русского дома Баумгартен получил известность как автор проекта здания Генерального штаба (улица Князя Милоша, № 33), строившегося в 1924–1928 гг. Приведу два отзыва о его творении. Тогдашний критик Милутин Борисавлевич, весьма острый в оценках, характеризовал постройку как «величественную и монументальную палату, широкого размаха, грандиозной композиции и перфектных пропорций и деталей», называя ее «гордостью Белграда»[1390]. Современные авторитетные сербские исследовательницы Гордана Гордич и Вера Павлович-Лончарски описывают красоту здания следующими строчками: «На фасаде выделяются сдвоенные колонны коринфского ордера, установленные на угловых постаментах, украшенные фигурами воинов и скульптурными изображениями сцен из военной жизни, работы скульптора Константина Амосова по эскизам Ивана Рыкка. Внутреннее убранство Генерального Штаба отличается богатой вычурной отделкой, в которой особое внимание привлекает композиция »Самсон и лев« скульптора Владимира Загород-

нюка»[1391]. Из зданий, построенных по проектам Баумгартена можно назвать еще дом Мите Лукича на Вождовце (1931 г.)[1392].

Строил Баумгартен не только в Белграде. Ему принадлежит проект построенного в 1933 г. конака в монастыре Грачаница[1393].

В Панчево и сейчас можно видеть на улице Петра Драпшина построенное по проекту В. Ф. Баумгартена (совместно с Солодовым) здание для государственного ипотечного банка, фундамент которого был освящен 29 октября 1939 г.[1394] Постройка закончена в 1940 г.

В Скопле, на площади Короля Петра I, по чертежам Баумгартена был воздвигнут по академическим канонам XIX в. величественный Офицерский дом (1925–1929 гг.), при открытии которого присутствовал король Александр, что свидетельствовало о важности построенного здания для военной элиты. Этот дом, доминировавший в центре города, считался самым монументальныи и самым «элегантным» для такого типа построек на Балканах. А. Кадиевич пишет что, это здание было своеобразным архитектурным символом Запада в Скопле[1395]. По мнению другого известного исследователя работ русских зодчих македонского ученого Георгия Константиновского, оно выделялось «эклектичным русским декоративизмом»[1396]. Добавлю, что в 1963 г. дом пострадал от землетрясения и не был восстановлен[1397].

Возвращаясь к Русскому Дому — этому «монументу памяти», напомню, что идея о создании центра русских культурных институций принадлежала Александру Беличу и была поддержана королем Александром. Закладка фундамента и освящение строительства произошло 22 июня 1931 г., а торжественное открытие — 9 апреля 1933 г.

В основание Дома была замурована Грамота:

«В годину страшного большевицкого поветрия, опустошившего и разорившего русскую землю, осквернившего русские святыни и низвергшего гордого русского орла, лучшие сыны русского народа прогнаны со своих очагов и брошены на произвол судьбы. Они преданы всем ужасам скитальческой жизни на чужбине: истощению и голоду, поруганиям и обидам.

И вот в эти страшные времена замученный и еле еще в живых находившийся русский люд был принят с распростертыми объятиями югославянским народом, пригрет и приутешен им. После продолжительного и болезненного сна, русские люди очнулись

от страшного кошмара и благодаря заботам и любви славного КОРОЛЯ АЛЕКСАНДРА I и его верного народа, они снова ожили, нося в сердце все ценности духовной и моральной жизни своего народа.

Чтобы дать этим ценностям достойное хранилище,

чтобы их живительные силы вызвать к новой жизни,

чтобы духу русского человека дать возможность предаться столь любимым им научным и художественным занятиям, и, наконец,

чтобы русское юношество, родившееся на чужбине, закалить в лучших традициях славной родины,

и создан настоящий Дом.

Пусть его посвящение незабвенной памяти ЦАРЯ МУЧЕНИКА НИКОЛАЯ II оповещает мир о благодарности югославянского народа великому спасителю своему, положившему свою жизнь и жизнь своей многострадальной Августейшей семьи за спасение мира от страшного врага, грозившего ему полным разрушением. Пусть имя Царя Николая II, которым этот Дом будет вечно гордиться, рассказывает будущим поколениям о братстве русского и югославянского народов, переживших все превратности судьбы и ставших в трудные минуты взаимно еще более близкими и дорогими. Пусть этот Дом, приютивший высшие блага русской культуры, сохранит их за русским человеком до нового водворения в России свободы и правды. А тогда пусть станет он вечным памятником русского и югославянского братства и проповедником их взаимной любви и взаимного понимания.

Да здравствует ЕГО ВЕЛИЧЕСТВО КОРОЛЬ АЛЕКСАНДР I и Его Светлый Дом; да здравствует Югославянский народ; да здравствуют славные представители русского духа и русского творчества; да найдут измученные русские люди в великой душе своей новые силы, могущие поддержать их до возвращения на свои старые гнезда.

Да здравствует русская Россия»[1398].

В этом центре русской жизни находились: домовая церковь, Русско-сербские мужская и женская гимназии, начальная школа, Русская публичная библиотека, Русский научный институт, Русский общедоступный драматический театр с залом на 750 мест, Русское музыкальное общество, общество «Русский сокол», музей, посвященный императору Николаю II, где общество ревнителей

Его памяти, возглавляемое генералом Флугом, собрало множество реликвий, связанных с царствованием Императора-страстотерпца, музей Русской конницы с множеством гравюр и фотографий, зимний сад, бильярдная, литография, кинозал, зал для заседаний, комнаты отдыха, читальня, гимнастический зал и другие организации. Посещаемость Дома превышала в среднем 2 000 человек в день[1399].

Сам Баумгартен подчеркивал, что студии Русского дома «служа порознь для работы различных общественных организаций русских художников, музыкантов, артистов и писателей, — в своем общем, гармоничном целом должны содействовать объединению служителей русского и югославянского искусства, которое повело бы всех нас вместе по пути к, несомненно, предстоящему пышному расцвету славянского искусства и культуры в грядущие светлые времена Объединенного Великого Славянства»[1400].

В 1932 г. в журнале «Бух!!!» в номере одиннадцатом можно было прочесть строки об одной из знаменитостей Белграда:

Хочу быть дерзким, хочу быть светским,
Хочу быть с девами на ты!
Хочу пашою быть турецким,
И строить арки и мосты!
Я совершаю благое дело,
Я все построил, я всех умней
В XX-м веке — Микель-Анджело
Быть может только Папков Андрей.
Таких как я не много нынче,
Мой предок Ленька был да-Винчи.
Я всех талантливей безмерно,
И потому мне жить нескверно.
<...>

Кто же был этот «потомок» великого Леонардо, чем он известен, чем прославился?

Андрей Васильевич Папков в России успел проучиться 8 семестров в университете (по сведениям М. Джурджевич, он три года учился на архитектурном отделении Санкт-Петербургской Академии художеств[1401]). Потом было неизбежное для многих, в том числе и для него, бегство. После прибытия с семьей в Королевство он поступил на архитектурное отделение технического факультета Белградского университета. В 1925 г. его проект выставочно-

го павильона, выдержанного в сербско-византийском стиле, был представлен на выставке клуба студентов архитектуры и привлек внимание критики (в 1926 г. также успешно выставлялся с проектом казино и грандиозным зданием театра). В 1925 г. после сдачи последнего экзамена он получил звание инженера архитектуры. Входил Папков в группу К. Р.У.Г., вбиравшую эмигрантов всех видов искусства. Сотрудничал «потомок Леонардо да Винчи» с видными сербскими архитекторами: вначале с Миланом Злоковичем, работая у него помощником, хотя и был гораздо старше своего сербского коллеги. Андрей Васильевич принимал участие в разработке проекта Святосавского храма. Его талант художника-акварелиста позволил выполнить полностью художественную часть проектируемого собора. В 1928 г. его проект здания Народного университета И. Коларца, выдержанный в стиле академизма, «подправленного» модернизмом, был удостоен второй премии, причем первая не была присуждена никому. Но он не сумел получить право на реализацию своего проекта. Замечу, что через три года здание было построено по проекту сербского архитектора Петра Баяловича[1402].

Последующие несколько лет Папков работал в архитектурном ателье модного Драгише Брашована, с которым сотрудничали и архитекторы Павел Крат, Николай Шипов, Николай Месарош[1403].

Из самостоятельных разработок русского зодчего можно выделить проект здания Танурджича в Новом Саде, выполненный в модернистском стиле и удостоенный третьей премии, что можно считать блестящим результатом, зная, что в конкурсе участвовало свыше четырехсот работ. В 1932 г. Папков основал свое ателье, в котором выполнил до начала второй мировой войны свыше семидесяти проектов, в основном для белградских жителей. Только в 1935 г. по его чертежам были построены дома по следующим адресам: улица короля Звонимира, № 62, для педагога Аницы Шулич; улица Смедеревская, № 11, для рантье Херцог Ида; улица Югословенская, № 41, для Любицы Йованович; улица Джорджа Кратовца, № 51, для Марка и Загорки Бранкович; улица воеводы Протича, для Десимира Радойчича; улица Боже Янковича, № 26, для Марии Шикошич; улица Гладстона (сейчас Пушкина), № 16, для доктора Александра Позднякова; улица генерала Ковачевича, № 7, для семьи Милич; улица Горньачка, № 8, для Катарины Пет-

кович; улица Новая, № 7, для учительницы Станки Радоньич; улица Новопроектированная, № 178, для Бориса Мухина; улица Янка Вукотича, для Босильки Беложанской; достраивал дом по улице Румунска, № 18, для Ксении Солодовниковой[1404].

Успешность Папкова можно оценить уже количеством премий – их 18, полученных на различных конкурсах[1405].

Возвращаясь в сферу строительства, скажу, что в некоторых из зданий, как в вилле на улице Воеводы Драгомира, № 3, чувствовалось влияние Брашована[1406]. В то же время Папков имел и свой стиль проектирования. Из его работ можно выделить комплекс уличных и дворовых зданий (1935 г.) для известного промышленника Милутина Месаровича (улица Пролетарских бригад, № 22), для него же в 1936 г. спроектировал на улице ген. Жданова, № 33 еще одно здание. Ему удалось органично включить постройку в контекст одной из самых красивых улиц. Гармоничные пропорции фасада, украшенного неоклассическим декором с множеством деталей, радовали глаз. Можно упомянуть здание для Плавшича (улица Светозара Марковича, № 17), построенное в 1937 г. С именем Папкова связано и строительство в 1938–1939 гг. в центре Белграда отеля «Балкан», громадный фасад которого выполнен в стиле русской академической архитектуры. В 1940 г. им был спроектирован для семьи Янковича (улица Змай Йовина, № 30) дом, в архитектуре которого органически сочетались элементы средневекового неоклассического стиля с сецессией и модерном. Можно упомянуть и о доме для торговца Симича по улице Дечанской, № 11. В военные годы он, как и большинство архитекторов, занимался, в ожидании лучших времен, уже не строительством, а своеобразной расчисткой-восстановлением пострадавших от бомбардировок городских объектов. После окончания войны его надежды на дальнейшее применение таланта в народной Югославии не оправдались. Правда, известна постройка выполненной с элементами соцреализма по его проекту виллы в привилегированном районе Дединья на углу улиц Шекспировой и Ружичевой. Вследствие невозможности продолжать творческую деятельность в новых, довольно тяжелых условиях он уехал в Аргентину, где успешно занимался архитектурной деятельностью[1407]. Работал Папков у архитектора Спиридонова, потом 15 лет в министерстве Obras Publicas. Строил для частных компаний. Принимал он участие в постройке Собора Русской Православной Церкви За гра-

ницей на улице Nunez в Буэнос-Айресе[1408]. Память о нем жива и сейчас в Белграде, где публикуются исследования и стоят построенные им здания.

Еще одно имя замечательного зодчего. Русский архитектор Георгий Павлович Ковалевский (1888, Елисаветград, Херсонская губ. — ?). Вся его предшествующая биография связана с градостроительством.

После завершения с отличием Киевского Политехнического института он был оставлен для подготовки к профессорскому званию по специальности — планировка городов. Весной 1914 г. для изучения жилищного вопроса и вопроса развития больших городов Г. П. Ковалевский побывал в Германии, Англии, Франции. С 1916 по январь 1920 г. Георгий Павлович преподавал предмет «городские пути сообщения», трудился на посту заведующего отделом планировки Киевской городской управы, много сделал проектов по развитию окраин Киева, поселков, колоний и городов садов. Революция прервала его работу над проектами планировки городов Радомысль и Ирпень[1409].

В Королевстве Ковалевский работал в министерстве строительных работ. Ему принадлежит разработка генерального плана Белграда. Получил Гран-при за проект развития Белграда в 1925 г. на Парижской декоративной выставке. Он автор труда «Большой город и города-сады».

По его проектам построено студенческое общежитие имени короля Александра I (совместно с В. В. Лукомским), выполнена архитектурная обработка столичной террасы крепости Калемегдан.

Русский белградец Ковалевский — создатель ряда проектов по развитию провинциальных городов Югославии. Около десяти городов строятся и развиваются по его планам. Он автор крытого рынка в г. Крагуевац. Активно работал Георгий Павлович и в сфере садово-парковой архитектуры. В частности, он участвовал в составлении проекта Топчидерского парка в Белграде. Ему принадлежит ряд проектов парков для частных лиц. Ковалевский много писал по городскому строительству[1410].

В сущности, разнообразие творений и стилей в творчестве русских зодчих органически вплеталось в эклектичный Белград.

Среди русских архитекторов был и Петр Дмитриевич Анагности (26.05.1909, Одесса — 1996, Белград). Прежде чем присту-

пить к обрисовке его деятельности, скажу, что его отец Димитрий Анагности, служа в Одесской управе, организовал размещение сербских солдат в 1914 г., создал больницу для сербов, подарил 20 000 рублей на нужды двух сербских интернатов, им же возглавляемых[1411].

Сам Петр Анагности вместе с семьей в 1919 г. эмигрировал через Константинополь в Белград. В 1926 г. он окончил первую Русско-сербскую гимназию, которая тогда находилась в доме Цветка Раевича (сейчас там Педагогический музей). Потом была учеба на архитектурном отделении технического факультета Белградского университета (1926–1930 гг.).

О его студенческих годах известно, что он выказал отличные способности по начертательной геометрии, его работы экспонировались на выставке студенческих проектов.

После службы в армии Петр Анагности устроился в ателье модного архитектора Богдана Несторовича, с которым сотрудничал до 1935 г. После работал с профессором Александром Дероко. Вместе с ним он в 1936 г. он проектировал общежитие для студентов Православного богословского факультета. В 1937 г. Петр Дмитриевич получил разрешение на самостоятельную работу. В 1940 г. он вместе с А. Дероко работал над планом постройки в Нише Владычиного конака, отстроенного только после войны и вобравшего элементы народных традиций в сербской архитектуре. Вместе с профессором Петром Баяловичем трудился русский архитектор и над проектом юридического факультета Белградского университета и над планом постройки Народного университета И. Коларца[1412].

Анагности — автор более 20 проектов жилых зданий в Земуне, Новом Саде, Соко-Баньи, Вранье, Крушевце, Битоли, Белграде[1413].

В 1930-х гг. в столице он стал автором проекта здания на улице Зориной, № 94 (сейчас Ивана Милутиновича), домов на улице Тимочкой, № 9 и № 13, а также одноэтажного дома на улице Гайдука Велько в Новом Саде. В 1938 г. вместе с архитектором Йованом Шнайдером Анагности спроектировал здание типографии Павла Грегорича (улица Княгини Ольги, № 21 и улица Светозара Милетича, № 1). В 1939 г. в Белграде по его проекту построены — шириной в четыре окна четырехэтажный дом с восемью балконами (улица Мутапова, № 43) для предпринимателя Драгомира Сав-

ковича, жилые дома для Бранки Мичич (Мириевский путь, № 24) и для Иеремии Еремича (улица Милована Маринковича), достроил виллу Вида Юришича на Дединье. В 1940 г. — три двухэтажных дома для инженера Драгутина Шиджанского (улица Веле Нигринове, № № 4, 10, 14), а также дом для Адольфа Сабо на углу улицы Престолонаследника Петра, Крунского венца и улицы Милешевской. В предвоенные годы проекты Анагности — палаты Сербского сельскохозяйственного общества в Белграде (1936 г.) и здания Ипотечного банка в Скопле (1937 г.) — были закуплены. Проект здания Управления государственных монополий, выполненный в стиле позднего модернизма, в 1937 г. был отмечен наградой.

Работая инженером на предприятии Савчича-Славковича, Анагности участвовал в строительстве санатория на Озрене (1936 г.), почты в Скопле (1937 г.), сберегательной кассы в Белграде (1937–1938 гг.), ветеринарного факультета Белградского университета (1940 г.)[1414].

В годы Второй мировой войны, длившейся для него 12 дней, он попал в плен. Тайком делал документы для бегства солагерников. Испытал и все тяготы переброски из лагеря в лагерь.

После освобождения канадцами Анагности вернулся в августе 1945 г. в Белград. Вскоре он профессор на строительном и машинном факультетах Белградского университета, Автор многочисленных учебников, в том числе 13 по начертательной геометрии. Декан архитектурного факультета[1415]. Учил студентов в Сараево, Новом Саде, Скопье, в Суботице.

Из послевоенных работ Анагности упомяну его участие вместе с Александром Дероко и Зораном Петровичем в реставрации в 1964 г. здания Народного музея в Белграде, а в 1970 г. Воеводинского музея в Нови-Саде. В декабре 1979 г. он вышел на пенсию. В 1985 г. Анагности был награжден «орденом труда с красным знаменем»[1416].

В завершение следует сказать, что в проектах П. Анагности присутствуют элементы академизма, сербско-византийского стиля и модернизма, т. е. его творчество органично соотносилось с межвоенным развитием самой сербской архитектуры, в которую он внес весомый вклад[1417].

В Белграде есть храм на Дорчоле, о котором я уже упоминал. Это храм св. кн. Александра Невского, имя которого сербы узнали, когда в их стране в 1876 г. воевал с турками — «этим племен-

ным неприятелем славянства» добровольческий русский корпус полковника русской и генерала сербской службы Михаила Черняева.

С того времени началось и почитание русского святого, которому и был посвящен белградский храм. Проект его был создан еще в 1912 г. Елизаветой Начич, именем которой названа одна из близлежащих улиц. Но потом начались балканские войны 1912–1913 гг., а затем грянула и германская война. Поэтому строительство его шло с задержками. Оно было завершено лишь в 1929 г. при деятельном участии архитектора Василия Михайловича Андросова. Сам храм очень красив: построен в форме триконхоса и оформлен в сербско-византийском стиле. Подчеркнута декоративная пластика фасадов. Иконы в ней написаны в 1930 г. Борисом Селянко. С правой стороны, как я уже говорил, помещен резной киот памяти убитых монархов – русского царя Николая II и сербского короля Александра I.

Добавлю, что в Белграде есть еще храм святого Георгия, в оформление которого на завершающей стадии строительства Андросов внес значительный вклад.

Немного о русском периоде его жизни и творчества. В 1897 г. закончил Академию художеств в Санкт-Петербурге. Служил в Хозяйственном управлении Св. Синода и Министерства народного просвещения. С 1910 по 1912 гг. преподавал в Технологическом институте в Санкт-Петербурге. Из построек упомяну: доходный дом, построенный в 1906 г. на улице проф. Попова, № 32; здание Учительского института, возведенное в 1914–1915 гг. на Б. Сампсониевском пр., № 86[1418]

Его фамилия связана и с разработкой фасада Главного почтамта, одного из монументальных зданий в центре столицы (угол Таковской улицы и бульвара князя Александра, рядом со зданием Скупштины и храмом св. Марка). Конкурс, имевший общеюгославский характер на постройку этого здания, был объявлен 15 июня 1930 г. министерством строительства и министерством почт и телеграфа. Из пятнадцати представленных проектов первое место занял выполненный в модернистском стиле совместный проект загребских архитекторов Йосипа Пичмана и Андрея Бараньи. Однако реализация этого проекта была отложена, а затем отменена. Причины случившегося следует искать в наступившем мировом экономическом кризисе, вследствие которого в Ко-

ролевстве были приостановлены все строительные работы, так и в недовольстве властей, включая и короля Александра I, стилем загребского проекта. Исследователи постройки этого здания Саша Михайлов и Бильана Мишич, пишут, что, согласно некоторым записям, король повлиял на проведение нового, теперь внутреннего конкурса внутри министерства строительства. На нем и был одобрен проект Андросова, по которому предполагалась постройка роскошного здания в академическом стиле с фасадами, обложенными гранитом, искусственным камнем, и непременными колоннами. Таким образом, проект Пичмана-Бараньи с его простотой решения фасада в комбинации стекла и бетона был забракован. Властям требовалось здание в имперском стиле, подчеркивающим мощь молодого югославского Королевства. Целесообразность монументализма нового здания была обусловлена и стремлением сохранить стилевое единство вокруг Скупштины. В итоге в 1938 г. (закладной камень положен 17 августа 1935 г.) центр столицы сейчас украшает творение русского архитектора[1419]. Правда, несколько смущает помещенная Андросовым наверху здания постройка, напоминающая то ли мавзолей, то ли античный храм, опять-таки с колоннами. Когда смотришь на фасад, то его верхнее «украшение» выглядит неорганично. Однако вид здания с бульвара князя Александра производит цельное впечатление красоты.

Добавлю, что Андросов в присущей ему манере — в сербско-византийском стиле — построил свыше 50 церквей, а проектировал еще столько же. Перечислю здесь только несколько городов, где он строил: Белград, Лесковац, Ужичка Пожега, Джаковица, Кривая Паланка [1420].

Родившийся в России, он нашел вечное упокоение в славянской Сербии.

С русским именем связана и постройка монументального здания Патриархии, выстроенного в неовизантийском стиле (1933–1935 гг.).

Его проектировал Виктор Викторович Лукомский, выпускник высшей военно-инженерной академии имени Николая I. После революции, лишившей его жительства на Родине, он, как и многие другие, обосновался с 1920 г. в Королевстве сербов, хорватов и словенцев, где легко нашел работу в министерстве строительства, в архитектурном отделении. Уже в 1921 г. на конкурсе

по проектированию одного из министерских зданий Лукомский занял третье место.

Его известность росла весьма быстро. Он активно занимался проектированием и строительством комплекса королевских вилл на Дединье (1925–1934 гг.), выстроенных в сербском стиле с элементами русской дворцовой архитектуры.

В. В. Лукомский участвовал (вместе с Ж. Николичем, его начальником) и в проектировании в стиле средневекового церковного сербского зодчества дворцовой церкви св. Андрея, семейного покровителя династии Карагеоргиевичей.

Искусство сербско-византийского стиля пригодилось ему и при проектировании и строительстве отеля «Авала» (1928–1931 гг.) на одноименной горе, близ Белграда. В тогдашней прессе писалось, что «отель на Авале несет на себе печать личности, рассматривающей архитектуру как искусство»[1421].

Лукомский помогал Георгию Ковалевскому в строительстве Студенческого дома в стиле русского академизма в парке имени Кирилла и Мефодия.

В начале 1930-х гг. он открыл свое ателье, успешно участвовал в конкурсах. В его ателье работал Александр Стерлигов, с ним сотрудничал Георгий Ковалевский. Лукомский постоянный участник выставок русских художников, член белградской группы К. Р.У.Г.

Уже на первой ее выставке в 1930 г. он был назван «архитектором полета и фантазии».

Подчеркну, что в 1930-х гг. он много строит храмов, некоторые из которых можно увидеть в Белграде, например, церковь св. Савы на Врачаре, построенную в «прочищенном византийском стиле». Освящал ее сам Патриарх Варнава, который позднее нашел здесь последнее упокоение. Эта церковь была воздвигнута за 57 дней в 1935 г. на месте старой часовни (1895 г.).

Со второй половины 1930-х гг. Лукомский принимал участие и в строительстве знаменитого собора св. Саввы, прерванное войной.

В те же 1930-е гг. Лукомский строит дома, виллы для жителей Белграда.

Назову лишь несколько: отстроенный в 1934—1936 гг. дом Добрице Матковича (улица Симина, № 9), построенная в 1933 г. вилла Невены Жезовер (угол бульвара князя Александра и Румын-

ской улицы), дом Миодрага Стаменковича (угол улиц Вука Караджича,№ 11/13 и царицы Милицы), построенный в 1937 г. дом Зорке Лазич (угол улиц Капетан-Мишине и Господар Евремове, № 32), выстроенная в 1938 г. вилла Милорада Димитриевича (бульвар князя Александра, № 88/2).

Даже если бы Лукомский был автором только одного здания – Патриархии, его имя вошло бы в историю Белграда.

Если Краснов был самым известным архитектором в 1920-х гг., то в 1930-х гг. и позже, перед войной и после нее, таковым стал Григорий Иванович Самойлов (08.09.1903, Таганрог – 15.10.1989, Белград), архитектор, художник, профессор Белградского университета.

Учась еще в художественной школе, он делал эскизы декораций к двум оперным спектаклям городского театра. В 1921 г. эмигрировал и продолжил обучение в Донском императора Александра III кадетском корпусе в г. Билеча. Самойлов писал декорации, расписывал корпусной храм. В 1925 г. он поступил на архитектурное отделение технического факультета Белградского университета. Дипломной работой Самойлова стал изумительный по величественности и красоте проект «Югославский пантеон» (1930 г.). Потом работал в ателье видного сербского архитектора Александра-Саши Джорджевича, участвовал в подготовке таких проектов, как здание белградской биржи, вилла промышленника В. Илича. В 1932 г. он был принят в альма-матер ассистентом по специальности «Сербско-византийское зодчество». В 1933 г. Самойлов получил право на частную практику[1422].

Русский мастер напряженно трудился и как художник в различных русских журналах: «Русский сокол», «Донец», «Наука и жизнь», «Сокольский календарь»; публиковал карикатуры в газетах Королевства, например, в «Речи»; оформлял обложки для книг Д. С. Мережковского «Наполеон» и А. А. Бурнакина «Под небом Югославии». Одно время он был даже художником-энтомологом в министерстве народного здоровья[1423].

В 1931 г. Самойлов одержал победу в конкурсе на лучший проект здания (2 400 кв. м.) Пенсионного фонда чиновников и служителей Национального банка (плащадь Теразия и угол улицы Короля Александра). В журнале «Русский зодчий за рубежом» писали, что верхние этажи предназначены для канцелярий, нижний этаж будет отдан под магазины, кафе и ресторан с театральной

залой на 600 мест, найдется место и кинотеатру на 1200 мест[1424]. Действительно, в отстроенном в 1939–1941 гг. здании фонда позднее разместился кинотеатр «Одеон». По мнению сербского исследователя М. Миловановича, это здание «едва ли не наиболее значительный образец белградского монументализма с конца тридцатых годов»[1425]. И красоты, добавлю я.

Талант Самойлова творить красоту виден в проектированной им в сербско-византийском стиле столичной церкви св. Архангела Гавриила (улица Хумская) (1939 г.), также он был и автором проекта ее внутреннего убранства. Замечу мимоходом, что иконы двунадесятых праздников писал Иван Дикий (Дикой)[1426].

Вслед за глубоким исследователем творчества Самойлова Миланом Просеном, моим замечательным коллегой, автором полутора десятка работ об этом архитекторе, назову еще несколько творений зодчего. Это – часовня Йована Савича на Новом Белградском кладбище (1933 г.), церковь с иконостасом и интерьером в с. Вучье (1935–1936 гг.), иконостас и интерьер для кафедрального храма в Банялуке (1936 г.)[1427].

Самойлов создавал с Александром-Сашей Джорджевичем проект Белого дворца на Дединье, который был реализован в 1935–1937 гг. Проектировал русский зодчий и здание министерства народного просвещения в Белграде, интерьеры в представительстве Югославии в Анкаре (1937 г.). Его мастерство получило признание и в сфере частного жилья. Блестящее знание исторических стилей, талант добиваться в своих работах органического сочетания композиции, пропорций, умение выбора оптимального пространственного решения – все это позволяло достигать успеха. В Белграде появляются особняки, выстроенные им в сербско-византийском стиле, в духе английского неоренессанса... Он был удостоен премии Белграда за лучшее проектное решение, найденное им для дома Раденковича на Пушкинской улице.

После нападения Германии на королевскую Югославию Григорий Самойлов попадает в плен, в котором находился долгих четыре года. В концлагере Сталаг IX-C, неподалеку от Бухенвальда, он создал часовню с иконостасом в сербско-византийском стиле, что само по себе было подвигом человека и художника.

После войны иконостас был помещен в часовне на центральном кладбище Белграда.

Его талант в послевоенное время проявился в работе над проектами таких зданий, как Академия наук (1949–1951 гг.), Югославский банк внешней торговли (1950–1963 гг.). Ему принадлежит авторство интерьеров ряда гостиниц по всей Сербии, в том числе реконструкции отелей «Москва» и «Эксцельсиор» в Белграде[1428], летний театр в Нише, почтамты в Охриде, Зренянине, Скопье.

Можно долго любоваться зданием, расположенным в Белграде на углу улиц Дурмиторской, № 21 и князя Милоша, № 84. Это семиэтажное здание, украшенное пятигранными по форме закрытыми балконами, нижняя половина которых выполнена из окрашенного в багровый цвет железа, а верхняя застеклена. Причем балконы соединены по вертикали, напоминая наши московские лифтовые наружные шахты. На каждой стороне дома находятся две «вертикали» таких балконов. Окна «заглублены» и наполовину забраны решетками. Другой такой оригинальной постройки нет в Белграде.

Самойлову принадлежит и проект здания факультета машиностроения Белградского университета (улица королевы Марии, № 16), построенного в начале 1960-х гг. По своей форме это паралеллопипед, выполненный из стекла и бетона, так сказать обычная функциональная постройка, не привлекающая особого внимания. Однако ее интерьеры замечательны своей феерической красотой, особенно первого этажа, где длинные ряды черных мраморных колонн, фигурная клетка потолка, а также выполненная с выдумкой конструкция цветных лестничных пролетов создают незабываемое впечатление. Чередование цветов во внутренней отделке и формы колонн на этажах, использование архитектором льющегося мощными потоками солнечного света, особенно на пятом этаже, плюс удачное решение внутреннего пространства с обширными аудиториями и почти везде просторными коридорами – все это в очередной раз свидетельствует о таланте архитектора-художника Самойлова. Добавлю, что долгие годы деканом этого факультета был еще один русский – Дмитрий Константинович Воронец, с которым меня связывают долгие годы знакомства.

Самойлов в первые годы новой народной Югославии, судя по сведениям М. Просена, осуществил «социалистическое оформление» внешнего вида и некоторых элементов интерьера в Русском доме.

К сожалению, осуществление всех проектов Самойлова (180), так и не состоялось по различным причинам. Реализована было лишь половина – здания различного назначения, интерьеры[1429].

Профессор Самойлов после освобождения вплоть до 1974 г. вел на архитектурном факультете Белградского университета основы рисунка и живописи.

Не оставлял живописи как средства самовыражения.

Под одним из рисунков им были написаны слова: «Рисуя, я фиксирую редкие минуты отдыха, причем, не стараюсь изменить свой почерк и не думаю о существующих направлениях, ибо последователь всегда последний...»[1430]

Творчество Самойлова-архитектора не забыто Белградом, и построенные им здания украшают сербскую столицу.

Я сказал здесь о зодчих, которых знает Белград; о них пишут исследования сербские и русские ученые. Но в Югославии жили и строили многие другие русские, о которых мало что известно. Попробую назвать лишь некоторых.

Михаил Федорович Козмин (07.04.1901, Гродненская губерния – не позже 02.05.1999, Шавиль, Франция), находился в родстве с императорской фамилией. Учился в императорском лицее в Санкт-Петербурге. Воевал в белой армии. Уже находясь в Королевстве сербов, хорватов и словенцев, продолжил учебу в Белградском университете. Его преподавателями были Краснов, Самойлов, Папков, Васильев. Во время перестройки столицы спроектировал здание министерства строительства. Для себя построил оригинальную виллу в Земуне в сербском средневековом стиле. Его любимым словом была «пропорция». После Второй мировой войны из Германии перебрался в Тунис. Ему принадлежит проект русского храма Воскресения Христова в столице этой страны. Также в Бизерте его имя связано с возведением храма во имя св. Александра Невского – храма-памятника русской эскадре. Спроектировал ряд светских построек, в частности, летнюю резиденцию президента Бургибы. Потом перестраивал русский собор в Сиднее, проектировал обрамление иконостаса и другие украшения Свято-Богородицкого Леснинского женского монастыря в Нормандии. Автор книги «Экологическое жилищное строительство новой эры», напечатанной в Париже и переизданной в 1993 г. в России[1431].

Сергей Фармаковский прибыл в Королевство сербов, хорватов и словенцев в начале 1920-х гг., уже имея за плечами архитек-

турное образование. В 1930–1931 гг. по проекту русского архитектора была отстроена больница в небольшом сербском городке Гуча. Потом Фармаковский некоторое время работал в Вучитрне и Косовской Митровице, откуда переселился в городок Рашка, расположенный на впадении реки Рашка в реку Ибар. Там он прожил десять лет, работая по своей специальности, строя двухэтажные частные дома (например, особняк Хранислава Шумарца, расположенный на улице Караджорджевой, № 2), в которых первый этаж отводился обычно для торговли и пр. Из его разнообразных построек назову возведенную в 1939 г. небольшую церковку с куполом-колокольней в селе Варево. В 1941 г. переселился в Дубровник. После окончания второй мировой войны и до 1947 г. работал в министерстве строительства Хорватии. И следует согласиться с Александром Кадиевичем, «открывшем» Фармаковского, что этот русский зодчий много сделал в архитектуре Рашки и его окрестностей[1432]

Константин Николаевич Амосов (15.05.1882, Москва – 1946, Белград), выпускник Московского высшего технического училища. О его работах в Королевстве сербов, хорватов и словенцев почти не сохранилось сведений, за исключением постройки по его проекту на одной из центральных улиц Белграда (улица Князя Милоша, № 12). Некоторое время в этом здании размещалось немецкое посольство[1433].

Иван Афанасьевич Рыкк (Рык) (10.08.1888, Полтава – 14.08.1970, Буэнос-Айрес). В 1907 г. закончил Киевский кадетский корпус, в 1910 г. – Николаевское инженерное училище. Участник первой мировой войны. В гражданскую войну в чине капитана он служил в Военно-инженерном управлении[1434]. Его биограф Александр Кадиевич пишет, что по прибытии в Королевство сербов, хорватов и словенцев Иван Афанасьевич продолжил обучение архитектуре в Белградском университете. Его студенческие работы уже тогда привлекали внимание. Так, по его проекту в 1927 г. скульптор Шавора выполнил фасадную скульптуру здания на бульваре короля Александра, № 54. После завершения в 1929 г. учебы Иван Рыкк тесно сотрудничал с Василием Баумгартеном, участвуя в проектировании зданий Генерального штаба (1928 г.), Русского дома (1931–1933 гг.), Офицерского дома в Скопле (1920–1927 гг.). Он, как пишет далее проф. Кадиевич, был автором и ряда фасадных скульптур, например, расположенного на улице

князя Милоша здания Генералштаба (исполнители скульптур Алисов и архитектор Амосов). Плодотворным было сотрудничество Рыкка и с Миланом Антоновичем, архитектором старшего поколения. В 1929–1930 гг. он помогал ему в разработке проекта пятиэтажного здания страхового общества, что на улице Теразие, № 35. Входил русский архитектор в группу «К.Р.У.Г.», успешно выставлялся как архитектор и пейзажист[1435].

Наиболее известна построенная в центре городка Лазаревац по его проекту в 1938 г. церковь-усыпальница св. Димитрия погибших воинов в Колубарской битве, когда сербские войска в декабре 1914 г. разбили армию Австро-Венгрии. Церковь отличается оригинальной трактовкой традиционных форм и напоминает храм на Опленце, где похоронены члены королевской династии Карагеоргиевичей.

Иван Рыкк – автор вечной лампады от русской эмиграции в крипте короля Александра в Югославии; она воспроизводит корону русских царей, внутри которой помещен лампадный стакан[1436].

Что еще? Был Иван Афанасьевич женат на художнице Людмиле Ковалевской. Жил он на Бранковой улице, № 32, потом на улице Негошевой, № 40. В 1944 г. Рыкк уехал с женой в Аргентину[1437]. В Буэнос-Айресе он работал в министерстве строительства. Участвовал в разработке фасада кафедрального собора столицы[1438].

Федор Федорович Богатырев (15.01.1876/1879, Москва – ?). В эмиграции почти все время – с 1924 по 1941 г. – жил и работал проектировщиком в Белграде. Сохранился только один проект (здание, расположенное на улице Рудничкой, № 7)[1439].

Валентин Георгиевич Глинин (27.09.1908 – 30.07.1983, Джорданвилль, штат Нью-Йорк). После окончания архитектурного отделения Технического факультета Белградского университета работал в архитектурном бюро у В. В. Сташевского. Участвовал в проектировании здания Генерального штаба Королевской армии Югославии. По его чертежам был построен храм в герцеговинском селе Слатине в стиле древнесербской архитектуры. Во время Второй мировой войны находился в Германии. С 1949 г. жил в США. Работал в архитектурной фирме. Свободное время посвящал проектированию и художественному оформлению православных храмов. В частности, он участвовал в проектировании

Свято-Владимирского храма-памятника в Джаксоне (шт. Нью-Джерси)[1440].

Виктор Залевский занимался проектированием и строительством зданий различного назначения в Косово и Метохии, в Зетской бановине (охватывала часть Косово, большую часть территории Черногории и часть Боснии и Герцеговины). В 1928 г. работал районным инженером в Приштине. Реконструировал дом Хаджи Витковича на приштинской улице кнеза Арсена. На Цетинье спроектировал в 1934 г. Сокольский дом[1441].

Яков Николаевич Коробко (28.03.1902, Беловеж – ?), выпускник Белградского университета. С 1927 по 1941 г. проектировал ремонтные мастерские на югославских железных дорогах. С 1965 г., уже проживая в США, делал проекты промышленных зданий, силовые станции, плотины[1442].

Ирина Васильевна Котельникова (29.12.1912, Санкт-Петербург – ?) после окончания в 1936 г. архитектурного отделения Технического факультета Белградского университета служила в Министерстве общественных работ, участвуя в строительстве различных объектов. После окончания второй мировой войны она перебралась в США, где работала архитектором[1443].

Александр Васильевич Попов (19.08.1887 – 06.09.1955, Нью-Йорк), выпускник Николаевской инженерной академии (1913 г.). После 1920 г. он обосновался в Королевстве сербов, хорватов и словенцев. С 1922 по 1944 г. Попов работал проектировщиком, строил здания, дороги. С 1950 г. он жил в США[1444].

Иван Латышев, выпускник Загребского университета, строил по государственным подрядам здания на далматинском побережье, в 1950-е гг. был выслан в Будапешт, оттуда в СССР, под Ташкент, а потом в Ленинград, работал «на измор»[1445].

Будущий священнослужитель Сергей Иванов (1907, Омск – 10.05.1998, Барселона, Аргентина) строил дома в г. Борский рудник[1446].

Леонид Т. Тарасов (1899, Бессарабия – до 21.09.1972, Каракас), участник Гражданской войны, получил архитектурное образование в Загребском университете (1925 г.). Работал по специальности в Сербии. В 1950 г. выехал в Венесуэлу. Писал картины, занимался проектированием[1447].

Павел Васильевич Крат (1907, Саратов – ?). В 1924 г., он, получив разрешение на заграничную поездку, не вернулся в СССР.

Обосновался в Королевстве сербов, хорватов и словенцев. В 1931 г. Павел окончил архитектурное отделение технического факультета Белградского университета. По его проектам возведен ряд монументальных построек в Белграде. Активно занимался реконструкцией, например, здания почты № 2, близ ж/д станции в Белграде, где модернистской обработкой фасада полностью уничтожил прежний романтично-экспрессионистский стиль, применив брашовановские горизонтально-вертикальные контрастные эффекты [1448]. Во время войны активно занимался строительством. Сам Крат говорил о тогдашнем периоде, что работал над строительством многих зданий в Боре, готовил проектные чертежи для колонии чиновников и рабочих в Трепче, трудился над строительством зданий в Мачкатице, близ Сурдулицы. Ему принадлежала архитектурная обработка зданий в Лизи, около Иваньицы, а также фабрики в Злетове. Трудился над административно-управленческим зданием в Радуше, близ Скопле. Также строил железнодорожную станцию в Белграде. После освобождения Югославии принял советское гражданство, работал в «Югопроекте». В 1949 г. во время резкого ухудшения советско-югославских отношений, был арестован[1449]. Что было дальше неизвестно. Вероятно, его выслали в лагеря Сибири или Мордовии. Хотел бы ошибиться.

Леонид Захарович Макшеев (С.-Петербург — 04.01.1969, Пальма, острова Майорки, Испания), участник Первой мировой и Гражданской войн. С 1920 г. в Королевстве сербов, хорватов и словенцев. В 1925 г. Макшеев окончил архитектурное отделение политехнического училища в Загребе. Открыл собственное ателье. По проектам Макшеева в конце 1930-х гг. был построен в Белграде ряд жилых домов. После второй мировой войны он жил в Венесуэле, потом в США, где продолжал работать по специальности[1450]. Добавлю, что Леонид Захарович был великолепным акварелистом, стоит только взглянуть на его картину «Дубровник», где море выцвело от жары, а сам город полон палящего зноя. Эта картина украшает книгу «Русские в Сербии» (Белград, 2009).

Макаревич Евгений (1916–1961), выпускник Николаевской военно-инженерной академии. Перед войной он работал военным инженером, участвовал в строительстве Дома гвардии, что на Топчидере. В 1950 гг. трудился в Агробюро, в Любляне, был связан со строительством[1451].

Владимир Сергеевич Пожидаев (? – 08.1972, Австралия), выпускник Крымского кадетского корпуса (1928 г.). Окончил архитектурное отделение технического факультета Белградского Университета. Был оставлен ассистентом по классу церковной архитектуры, позже работал в управлении Государственной монополии.

В 1951 г. со всей семьей переселился в Австралию в г. Аделаиду. «Одновременно с работой на государственной службе он разрабатывает проект и проводит строительство православного русского храма в Аделаиде и начинает проект русской церкви в Канберре, столице Австралии»[1452].

Александр Мордвинов, руководитель и владелец архитектурного ателье в Банялуке. Сразу после освобождения страны восстановил здание городской гимназии, пострадавшей от бомбардировок союзнической коалиции[1453].

Александр Александрович Ершов (10.11.1893, Калиш, Польша – ?) получил высшее математическое образование в Санкт-Петербурге. В 1926 г., будучи уже в Королевстве сербов, хорватов и словенцев, завершил инженерно-строительное отделение Технического факультета Загребского университета. С 22 августа 1935 г. по 3 декабря 1941 г. он работал в сфере проектирования и строительства объектов, связанных с водообеспечением в Банялуке[1454].

Павел Витольдович Дидзинский (21.05.1897, Вильнюс – 11.12.1959, Загреб), выпускник инженерно-строительного отделения Технического факультета Загребского университета. Трудился он в строительной фирме «Црнич». Дидзинский был известен как мастер игры в шахматы. Строил административные здания в Банялуке и Новом Саде. После войны работал в министерстве строительства в Загребе[1455].

Попов Николай Дмитриевич (? – 05. 08. 1984, США), выпускник архитектурного отделения Белградского университета. Владелец строительной фирмы. После Второй мировой войны перебрался в США. Участник строительства храма св. Владимира в штате Нью-Джерси[1456].

Благодаря постоянной помощи материалами профессора архитектурного факультета Белградского университета Александра Кадиевича, знающего бесконечно много о русских архитекторах, автора блестящих исследований на эту тему, я получил возможность представить здесь еще несколько имен русских зодчих.

А. Кремер в межвоенный период активно работал в патриархальной Приштине. В конце 1920-х гг. по его проекту был возведен в самом центре города отель «Унион» в стиле необарокко. К сожалению, осенью 2009 г. отель пострадал от пожара. С именем Кремера связано здание школы, построенное в 1930-х гг. в модернистском стиле. Строил русский архитектор и дома для частных лиц[1457].

Козинский Яков Аврамович (1844, Киев – ?). Из материалов, присланных мне А. Кадиевичем, известно, что в 1924 г. он имел свое предприятие «Строитель» на паях с неким Палибиным. С 1924 по 1928 г. Козинский, имевший диплом строительного инженера, работал и с М. Айзенбергом в «Архитектурно-инженерном бюро Я. Козинский – М. Айзенберг» (Гундуличев венац, № 8). В 1924 г. он завершал работы по достройке здания (улица Видинская, № 12), спроектированного петербургским зодчим Николаем Васильевым. Козинский строил ипотечные банки в Белграде и Нише, плавательный бассейн в Врньцима, здание «Коларчевой задужбины» (Студенческая площадь, № 5), предназначенное по воле дарителя Илии Коларца для культурно-просветительных целей сербского народа. Кроме строительства различных объектов Яков Аврамович занимался и проектированием, преимущественно для частных лиц. В Белграде он спроектировал и построил десяток домов. Это прежде всего: здание для Раденка Раденковича (1924 г.) на Зеленом венце, № 8; дом Милоевича (1924 г.) на Видской улице, № 12; здание (1927 г.) на углу Негошевой улицы, № 61 и Молеровой улицы; дом М. Компанеца (1932 г.) на улице Янко Вукотича, складское помещение братьев Зунани (1928 г.) на углу улицы Израилевой, № 3 и маршала Пилсудского, № 53; вилла Душице Евремович (1930 г.) на Сараевской, № 32. В его архитектурном творчестве выделяется, как подчеркивает профессор Александр Кадиевич, трехэтажное здание на углу улицы Негошевой, № 61 и Молерове улицы. Оно имеет два пластично декорированных фасада на обе улицы. Закругленный угол здания выдержан просто, без какой-либо архитектурной обработки. Первый этаж здания, выходящего на Негошеву улицу выдержан в стиле «строгого русского академизма»[1458].

Теперь о двух Клепининых.

Иван Клепинин, как писал мне Александр Кадиевич, был автором скромного буддистского храма российских калмыков, что

на Мокром лугу на далекой окраине Белграда. К сожалению, в 1944 г. он был разрушен. Больше об авторе проекта ничего не известно.

Андрей Николаевич Клепинин по розысканиям Александра Кадиевича являлся автором проекта каменного храма св. Георгия в шахтерском городке Бор (1939 г.). Сама церковь построена в сербско-византийском стиле и стоила немалую сумму в полтора миллиона динаров. Причем иконостас был выполнен Викторией Пузановой, художницей жившей в Призрене[1459].

Георгий Александрович Кульбицкий (22.03.1906, Пятигорск – 13.07.1975, Аргентина). Образование начал в Тифлисском великого князя Михаила Николаевича кадетском корпусе, а закончил в Крымском кадетском корпусе. Потом был технический факультет Белградского Университета, который отлично окончил в 1934 г. с дипломом инженера архитектора. Работал в известной фирме Батиньоль, участвовал в известных постройках того времени, как Савский мост, нефтеперегонный завод в Смедерево[1460].

Можно перечислить еще несколько имен русских архитекторов, творчество которых еще ждет своих исследователей. Это работавший до конца 1920-х гг. в Сербии, а потом уехавший в США архитектор Н. В. Васильев. В 1925 г. он получил первую премию Белградской общины за самый красивый фасад спроектированного им частного дома (улица короля Милутина, № 21)[1461]. Добавлю, что по его проекту годом ранее было возведено здание Военного музея, органично вписавшееся в исторический архитектурный ансамбль белградской крепости Калемегдан. Кроме того, нужно назвать имя Н. Виноградова, автора проекта реализованного в начале 1930-х гг. Гвардейского дома в Топчидере (Белград), решенного в характере русского академизма. К тому же направлению примыкал Юлиан Дюпон, автор многочисленных общественных и жилых построек в Нише. В том же городе работал русский зодчий Александр Иванович Медведев[1462]. Благодаря исследованию, проведенного его сыном, известным в Сербии архитектором, Михаилом Александровичем Медведевым, теперь в России известна достаточно полная картина деятельности А. И. Медведева на архитектурном поле Югославии. Сразу следует отметить, что стиль «модерн» был введен в югославское градостроительство Медведевым вместе с несколькими сербскими и русскими коллегами-архитекторами, когда зодчество все еще не

оставляло академизма. В городах Банялука, Байна-Башта, Нише по его проектам построен ряд мощных зданий, органично вписанных в городские застройки. Его архитектурное наследие и сейчас не потеряло своей ценности. Многие его объекты приобрели статус памятников культуры строительства и подлежат охране[1463].

Итак, Медведев родился 13 марта 1900 г. в Мелитополе в семье железнодорожного служащего. В годы революции не стал поддерживать власть большевиков. Окончив курс Сергиевского артиллерийского училища, поступил в знаменитый Дроздовский полк, был награжден за храбрость Георгиевским крестом. Оставив Россию, он в 1922 г. поселился в Белграде, где поступил на архитектурное отделение Технического факультета Белградского университета, параллельно зарабатывая на жизнь чертежником. В 1929 г. учеба была закончена. На выставке дипломных работ его проект музея, выдержанный в академическом стиле, был отмечен в прессе, автору прочили большое будущее. В 1933 г. после сдачи экзамена Медведев получает лицензию на самостоятельное проектирование архитектурных объектов. Он начинает строить дома по государственным и частным заказам в Банялуке и других городах Врбасской бановины (современной Боснии и Герцеговины), применяя стиль модерн. В 1935 г. Медведев переезжает в Ниш, где открывает свое ателье. Тогда там уже творили такие русские архитекторы, как Всеволод Татаринов, Анатолий Леонидович Русьян, Павел Васильевич Крат, Михаил Александрович Аристов, Павел Лилер. Тем не менее, Медведев вскоре становится одним из самых востребованных архитекторов. Он получает заказы на проектирование в центре Ниша больших частных и общественных зданий, многоэтажек с квартирами и магазинами, гостиниц, вилл в Нише и его окрестностях (в Нишке Банье были спроектированы и построены в 1939 г. вилла «Вера» и гостиница «Дубровник» в стиле модерн). Только с 1935 по 1939 г. он выполнил свыше сотни разнообразных частных заказов. Почти все они были реализованы в строительстве. Свыше десяти из них представляли собой многоэтажные здания, в которых просматривался, как и в ряде других построек, стиль модерн. По его проектам во второй половине 1930-х гг. в Нише, Крушевце, Байна-Баште были построены в современном стиле здания «Бирж труда». В 1938 г. Медведев спроектировал трехэтажное здание под общежитие для учеников ремесленников с детским садом. Оно оказалось настоль-

ко внушительным, «с полуокружно развитой основой и оригинально акцентованной угловой композицией», что, по предложению городской управы, Медведев переделал проект под здание городского управления. Строительство было начато в 1939 г. и (с перерывом на военные годы) закончено в 1948 г. Свой вклад Медведев внес и в храмостроительство: церковь св. Петра, близ Ниша, колокольня соборного храма в Нише.

В послевоенное время он возглавлял государственное городское проектное бюро «Нишпроект». «Первым большим проектом, – пишет М. А. Медведев, – в новом государственном бюро (в 1949 г.) был проект нового Технического училища, предназначенного на 1.000 учеников, с 36-ю классами, физкультурным залом, общим залом на 520 мест, мастерскими и канцеляриями», выполненного в стиле конструктивизма. Через пять лет строительство училища было закончено, но «урезанного» на треть. Последующие работы Медведева – многоэтажные дома с квартирами и административными помещениями, дома культуры, общественные и промышленные постройки – выполнены уже в новом стиле, «свойственном архитектуре социалистической эпохи». Им же спроектированы были пять типов сельских домов культуры. В 1957 г. Медведев в связи с состоянием здоровья перешел на преподавательскую работу в Техническую школу, В 1964 г. он ушел на пенсию. 3 января 1984 г. Александр Иванович скончался[1464].

В знак признания его трудов, автору свыше сотни общественных и частных построек, многие из которых приобрели статус памятников культуры строительства, Ниш присвоил одному из бульваров имя Александра Ивановича Медведева.

Немного о жене Медведева – Ксении Петровне Белавенец (18.09.1905, Екатеринослав – 03.04. 2000, Ниш). Она родилась в семье морского офицера, знатока геральдики, вексиколога Петра Ивановича Белавенеца. Ее мама Любовь Гавриловна (урожд. Харченко) завершила Московскую консерваторию по классу профессора П. А. Пабста. Сама Ксения Петровна, крестница императрицы Марии Феодоровны, окончила в 1932 г. архитектурное отделение Технического факультета Белградского университета. Ее первой самостоятельной работой стал выполненный в стиле «русской народной архитектуры» в 1934 г. проект охотничьего дома для короля Александра I в Боснии, возле Банялуки. С 1935 г. она работала вместе с мужем в его бюро. Много лет преподавала в Технической школе[1465].

Архитектором стал и его сын Михаил Александрович Медведев (13.05.1942, Ниш), защитивший диссертацию по градостроительству. Он автор 130 проектов в области архитектуры, 46 проектов интерьеров, 220 градостроительных планов и проектов, 180 печатных работ, 240 реализованных дизайнерских разработок. Если бы Михаил Александрович устраивал выставку своих работ, то, по его прикидке, понадобилось бы 500 метров выставочной площади! До 2007 г. он работал в Градостроительном институте в Нише. Михаил Александрович отмечен высшими наградами Союза урбанистов Сербии и Югославии. Его сестра Варвара Александровна Медведева (1945 г. рожд.) также архитектор, преподаватель начертательной геометрии и перспективы на факультете проектирования путей сообщения. На пенсии с 2009 г. Супруга М. А. Медведева также архитектор, работала в области организации строительства, занималась интерьерами[1466].

Архитекторы строили не только для других, но и для себя. Очень интересна вилла (улица Крушевачка, № 17), построенная Игорем Максимиллиановичем Блуменау по правилам, восходящим к сербскому средневековью. Они были таковы: на первом этаже спальня родителей, ванная и кухня, на втором – помещения для детей и стариков, на следующем этаже – округлая комната с камином и множеством небольших окон на все стороны. Пол в ней должен быть застлан медвежьей шкурой. Это было мужское царство. Сам дом строился в форме кириллической буквы «Г». Причем окна спальни хозяйки должны были выходить в сад. Перед самым окном сажалась вишня или черешня, чтобы хозяйка поутру могла отворить окошко и дотянуться губами до сладких ягод. В саду, кроме множества цветов, должен расти орех, чтобы его запах отпугивал насекомых. Двор со своим колодцем окружали стены двухметровой высоты. Во двор было два входа: обыкновенный и для автомобилей. В сам дом был только один вход в прихожую, откуда можно было попасть, с одной стороны, в жилые помещения, с другой – в кухню. Крыша была черепичной, стены первого этажа были двухслойные: снаружи из камня, внутри – кирпичные. Причем между двумя этими слоями было небольшое пространство, для вентиляции. Крыша над ванной представляла стеклянный купол. Ступеньки лестницы были мраморными, а пол в комнатах на вилле Блуменау был из темного ореха и светлого клена[1467].

Дополню, что сам Блуменау по отцу был еврей, мать русская, но в военные годы немцы его не трогали и даже дали ответственную должность. После войны много работал, возглавляя различные стройки. В частности, в 1950-х гг. строил здание ЦК Союза коммунистов Югославии, сейчас бизнес-центр.

В его «послужном списке» была и строка о работе в должности инженера в Бюро по развитию строительства Министерства строительства Сербии. Публиковался в журнале «Изградньа» («Строительство»).

И еще одно имя – Александр Александрович Яхонтов (01. 05. 1935), с которым я близко познакомился в конце 1970-х гг. В июне 2009 г. я встретился с ним в Белграде и по моей просьбе он написал мне несколько строк о себе. В 1960 г. он закончил архитектурный факультет Белградского университета. В 1975– 1982 гг. занимался проектированием белградского метро. Потом последовал выезд из страны. В 1993– 1996 гг. строил метро в Лос-Анжелесе. Добавлю, что он является председателем Общества русско-сербской дружбы в США. Возглавляет Общество городов побратимов Сочи – Лонг Бич. Устроитель фестивалей, посвященных Александру Пушкину (2006 г.), Федору Достоевскому (2009 г.). На 2010 г. планируется фестиваль, связанный с именем Льва Толстого.

В Загребе оставила о себе память Зоя Петровна Думенгич-Непенина (31.12.1904, Одесса – 14.05.2000, Загреб). Родившаяся в генеральской семье, она обосновалась в Загребе с 1923 г. После завершения в 1927 г. архитектурного отделения Технического факультета Загребского университета Зоя Петровна много лет работала на разных должностях – от проектировщицы в ателье И. Фишера до директора и главного проектировщика архитектурного проектного бюро «Думенгич» (1954–1977 гг.). В основном она занималась строительством больниц и других объектов здравоохранения. Над их проектами часто работала со своим мужем Селимиром Думенгичем и Георгием Киверовым. В 2000 г. ее вклад в дело архитектуры был отмечен очередной наградой[1468].

Упоминавшийся Георгий Яковлевич Киверов (26.05.1897, Варшава – 15.08.1976, Мюнхен) также закончил Загребский университет по специальности «архитектура». Долгое время работал вместе с Й. Корком и Дж. Крекичем. К этому добавлю, что в 1946 г.

в Гамбурге, когда Германия была в руинах, основал художественную школу, писал иконы. Потом уехал в экзотическую Эфиопию, работал в Аддис-Абебе, но через некоторое время вернулся обратно в Германию по причинам, связанным со здоровьем[1469].

Выпускница архитектурного отделения Технического факультета Загребского университета Галина Рикардовна Фельдт (18.11.1909, Санкт-Петербург – 04.10.1979, Стокгольм) оставила о себе память как исполнительница проекта крипты церкви Лурдской Матери Божией в Загребе. В 1950 г. она, как и многие русские, покинула Югославию[1470].

В Загребе творила и Надежда Николаевна Залепугина (девичья фамилия Незнаева) (03.05.1901, Двинск – 13.01.1954, Загреб). Получившая архитектурное образование в столице Хорватии, она участвовала в проектировании и последующем появлении в Загребе многоэтажек, градостроительных комплексов в Петровой улице и на Сельской цесте[1471].

В столице Хорватии работал и Петр Павлович Фетисов (1877, Москва – 05.11.1926, Загреб), архитектор, художник. Он родился в старинной московской купеческой семье. Окончил институт гражданских инженеров и Академию художеств по архитектурному отделению. Стажировался для подготовки к профессорскому званию в Британском музее, Мюнхенском университете. Знал английский, немецкий, французский, персидский, арабский, санскрит. Исследовал архитектурные памятники эпохи Тамерлана в Туркестане, Бухаре, Хиве. История искусства Ассирии, Вавилона, Египта, северного древнерусского храмостроительства – область его научных исследований. Его труды печатались в журнале «Зодчий», хранились в Императорском Географическом обществе, в Британском музее. Профессор Института гражданских инженеров, Политехнического института, Женских политехнических курсов и Школы Императорского общества поощрения художников в Санкт-Петербурге. После первой мировой войны через Салоники и Белград приехал в Загреб. В 1921– 1926 гг. Фетисов читал лекции на Техническом факультете Загребского университета по истории античной архитектуры и истории искусства. Блестящая исследовательница русского зарубежья Магдалена Медарич отметила, что «первые архитекторские проекты поставили его имя на первое место среди местных архитекторов и оценены столичной печатью очень высоко. Это фасад Югобанка, сейчас в нем

разместилось страховое общество «Croatia» (на углу площади бана Елачича и Пражской улицы), отель Эспланада, затем фасад дома по адресу Mažuraničzev trg, № 5, фасад здания «Esportdrvo», что на Maruličevjm trgu, № 18, и ряд других. Выпустил Фетисов и первую серию рисунков в форме открыток «Старый Загреб»[1472]. Здесь подчеркну, что в Загребе высоко ставили не только архитектурное творчество Петра Павловича, но и его живописные работы[1473].

«Архитектурный след» в столице Хорватии оставил Андрей Павлович Шевцов (у Т. В. Пушкадия-Рыбкиной — Шавцов) (06.12.1890 — 06.05.1944, Загреб). По его проекту на русском кладбище в Загребе была выстроена, а 4 ноября 1928 г. освящена часовня-памятник Воскресения Христова[1474]. Внутри, на мраморных плитах, укрепленных на стенах, были вначале фамилии тех, могилы которых не были сохранены, потом появились фамилии загребчан, умерших за границей. В начале XXI в. часовня, пострадавшая от «зуба времени», была восстановлена[1475].

С именем Шевцова (Шавцова) связано и возведение храма апостола Иоанна Богослова в г. Белая Церковь. Его красота поражает, хотя окружающие его постройки всячески мешают увидеть полностью его великолепие. И кажется символичным, что совсем неподалеку от русской церкви находится могила русского солдата (кажется, его фамилия Маринов), погибшего при освобождении Югославии.

В Загребе жил и выпускник архитектурного отделения Технического факультета Загребского университета (1939 г.) Игорь Львович Скопин (06.10.1914, Харбин — 28.09.1993, Загреб). Среди его работ комплекс Jadran filma (1956 г.), здание Центра иностранных языков (Водникова улица). Занимался он и консервационно-реставраторскими работами. Участвовал Игорь Львович в выставках, в том числе и за рубежом, был автором статей в специализированных журналах[1476].

Из других имен назову Юрия Николаевича Шретера (1888, Одесса — 1976, Сантьяго, Чили), выпускника архитектурного отделения Института гражданских инженеров в Санкт-Петербурге и Константина Париса. Среди зданий русских архитекторов в Новом Саде есть и двухэтажный Дом народного здоровья, построенный в 1925 г. в стиле академизма. Эта постройка, украшающая город, и сейчас сохранила свое первоначальное предназначение.

Сюда можно добавить и редкий по красоте Офицерский дом, построенный в 1926 г., и напоминающий богатые особняки на черноморском побережье из времени царской России. Украшает здание просторная терраса над главным входом, поддерживаемая четырьмя псевдодорическими каннелированными колоннами[1477].

В Скопле был известен Иван Григорьевич Артемушкин, автор проекта постройки здания турецкого консульства, «Арабского дома» (1937), для семьи Агопа Дикиджияна, позже известного как отель «Ядран», потом спроектированного еврейского района, торгового пассажа «Ароести», Этнографического музея[1478]. Ему принадлежат также проекты многих частных домов и ряда многоквартирных зданий. В построенных до 1932 г. домах по его чертежам доминируют неоклассические элементы, потом стиль сменяется на модернистский рационализм. Для примера назову спроектированное Иваном Григорьевичем в 1933 г. здание кинотеатра. Позже он получил название «Культура»[1479]. В 1948 г. после фактического разрыва отношений между Москвой и Белградом Артемушкин был вынужден покинуть Югославию и уехать в Болгарию, в Велико Тырново[1480].

Свой впечатляющий архитектурный след оставил в Скопле своими жилыми, хозяйственными и торговыми постройками и строительный инженер, имевший свое бюро, Борис Дутов[1481].

В бюро «Проектант» (Скопле), в чьи задачи входили проектировочные работы по всей Македонии, работал Петр Ковиков, снискавший известность точными строительными расчетами и в основном занимавшийся проектированием объектов небольших объемов[1482].

Другой русский архитектор Константин Хоменко вошел в историю не столько работой в строительстве частного жилья, памятников, сколько проектированием в Скопле храма св. Архангела Михаила[1483]. Дополню, что иконы для него писала четверка русских художников: Иван Дикий, Иван Шевцов, Борис Образков, Мейендорф[1484].

В том же городе на военном кладбище по проекту инженера Хоменко была построена часовня (1931– 1932 гг.), получившая название храм Славы. Ее внешний облик далеко не соответствовал форме сербских средневековых церквей, считавшихся образцами для зодчих из XX в. А. Кадиевич подчеркивает, что «отдельно стоящая колокольня, воздвигнутая южнее часовни, в стилевом от-

ношении сродни скорее русским, нежели сербским средневековым церквам». В этой постройке, пишет далее сербский исследователь, можно увидеть элементы сербской и русской традиционной сакральной архитектуры, академического классицизма и актуального Арт-Деко[1485].

Из русских архитекторов назову и Евгения Бронштейна, спроектировавшего в Скопле в 1920-х гг. памятник в честь погибших в войнах 1912– 1918 гг. Монумент был построен в форме каменной пирамиды, на вершине которой стоял бронзовый солдат, а чуть ниже – помещена фигура женщины, символизирующей Родину, в венком в поднятой руке Македонские историки архитектуры К. Томовски и Б. Петковски пишут, что таких памятников «неизвестному солдату» возводилось немало по Европе[1486]

И еще несколько имен русских зодчих, творивших в тогдашней Южной Сербии, нынешней Македонии.

Упоминавшийся Е. Бронштейн участвовал и в проектировании на завершающем этапе здания Народного театра в Скопле, построенного в 1927 г. Он внес ряд существенных изменений в проект Иосифа Букавца, улучшивших внешний и внутренний облик здания, в частности, вместо прямоугольной формы здание получили подковообразный вид[1487].

Чертил Бронштейн и проекты частного жилья[1488].

В сфере частного жилья в Скопле были заняты такие русские архитекторы, как Н. Бурхановский, Вячеслав Буйко, Тимофей Попов[1489].

Н. Подгаин, также успешно работавший в этой сфере, известен спроектированным им домом для И. Србинова в Битоли. Построенный в 1938 г. в модернистском стиле, он дал своеобразный импульс для расширения этого архитектурного стиля в юго-западной Македонии. Другой русский архитектор Дмитрий Константинович Кудрявцев построил в 1931 г. в центре Штипа здание для районного управления. В этой постройке осуществлен своеобычный романтически-сецессионный синтез, вследствие чего она получила оригинальный вид, отличавший ее от многих других административно-государственных зданий в тогдашней Югославии[1490].

Зодчий Владимир Антонов, имевший еще до революции опыт постройки церкви св. Троицы в Куманово (1899–1901 гг.), оставил значительный след в архитектуре северо-восточной Македонии. В межвоенный период по его проектам было построено несколь-

ко зданий в Куманово, в том числе здание Управы, Ремесленный дом[1491]. Занимался парками, в частности спроектировал нижний парк в Куманово[1492].

Другой русский архитектор Михаил Дворников проектировал объекты, связанные с железнодорожным хозяйством, в том числе с жильем[1493].

Владелец строительного бюро инженер Михаил Матвеев также занимался частным жильем в Скопле и реконструкцией объектов большого объема, таких, как фабрика алкалоидов в македонской столице[1494].

Автором многочисленных научных работ был Александр Попов, получивший в 1953 г. архитектурное образование в Белграде и работавший до 1957 г. в Битоли в проектировочном бюро «Новый Дом». Потом он трудился в македонской столице на разных организациях, связанных с городским хозяйством, в том числе и с проектированием[1495]

В историю македонского градостроительства вошло имя Федора Венцлера (12.12.1925, Белград – ?), получившего в 1952 г. архитектурное образование в Загребе и защитившего в 1979 г. докторскую диссертацию. В 1961 г. он получил третью премию за проект центра Тетово (в соавторстве с Й. Голичем). В 1965 г. занял первое место в международном конкурсе за проект центра Скопье (в соавторстве с Р. Мишчевичем), поделенное с архитектором Кензо Танге. Из многих его работ назову генеральные планы городов Гевгелия, Кривая Паланка, а также участие в разработке плана для г. Куманово[1496].

Свой вклад в строительство внес и Любомир Ушинский (15.11.1925, Штип), сменивший несколько мест работы – от занятий проектировочными работами (1952–1954) до директора по инвестициям предприятия «Технометалл–Вардар» (1980–1987). Как подчеркивает македонский ученый Г. Константиновски, он сыграл большую роль в жилищном строительстве[1497].

В истории архитектуры в Македонии есть имена и русских женщин. Начну с Веры Ушинской-Жежовой (29. 09. 1930, Штип), получившей в 1954 г. архитектурное образование в Белграде и переехавшей в 1956 г. в Скопье. Она работала в системе жилищного строительства, занималась проектированием и надзором и в др. местах. Кроме строительства жилых домов Вера занималась интерьерами для торговых предприятий «Интертрейд» и «Ободин»[1498].

Видное место в архитектурной сфере занимает Лидия Филонова-Маркова (14.04.1927, Струмица), получившая в 1954 г. соответствующее образование в хорватской столице и обосновавшаяся в Македонии. В 1954–1955 г. участвовала в достройке здания Собрания Республики Македонии. Из ее работ перечислю некоторые: городской комитет на бульваре «Илинден» в Скопье (1964 г.), Высшая педагогическая школа в Битоли (1965 г.), основное училище «Панайот Гиновски» в Скопье (1966 г.). В 1974 г. она получила национальную награду «11 октября» в области искусства и архитектуры за торговый центр в столице[1499].

А. Б. Арсеньев в своем очерке «Русская эмиграция в Косово и Метохии», помещенном в упоминавшейся ранее книге «Русские в Сербии» называет несколько имен русских мастеров, много сделавших в области проектирования, строительства, реставрации памятников.

Денисенко Николай Федорович, инженер-строитель. До развала СФРЮ он проектировал и строил железную дорогу Куршумлия – Приштина, Косово поле, Печ, вокзальное здание в Косово поле, занимался восстановлением мостов. Реставрировал монастырь Високи Дечани, расположенный в окрестностях г. Печ, церковь Богородица Левишка, возведенная в 14 столетии в Призрене, и ряд других объектов. Николай Федорович участвовал в проектировании почти всего центрального района Приштины. Составлял проекты промышленных объектов в Косово. Добавлю, что в 2004 г. храм сильно пос традал во время албанских погромов. Сейчас в нем снова начались службы.

Волков Николай, архитектор и живописец, автор проектов многих зданий в Приштине, построил первый теннисный корт в Косово;

Позняков Борис Александрович, инженер-строитель. Еще до развала СФРЮ он руководил строительством современных районов города, зданий театра, кинотеатра, школ, гостиниц, прядильной фабрики. Осуществлял надзор за строительством философского факультета. Награжден «Орденом труда»[1500].

В 1938 г. русский архитектор С. Д. Сазонов, работавший в Югославии, писал: «Успехи русских архитекторов не являются в виде исключения в какой-либо художественно и технически отсталой стране, а замечаются по целой Европе. Эти успехи нужно признать доказательством высокой художественной культуры у

русских архитекторов и редкой способности схватывать и понимать психологические особенности и духовные стремления народов, выражением которых всегда служили все виды искусства и особенно архитектура»[1501].

И после этих слов я хочу повторить ранее сказанное, нигде в мире русского рассеяния не было так много построено русскими, как в странах довоенной Югославии. И всегда становится приятно, тепло и немного грустно, когда встречаешь на улице «другого» города здание, возведенное русским человеком.

Завершение

Художественное творчество русских живет зримо в архитектуре балканских городов, храмов, мемориалов, дворцов и жилых зданий...

Творчество русских в театре хранится в памяти новых поколений, творящих волшебный мир игры в жизнь, помнящих уроки великих русских мастеров сцены. Русское театральное искусство позволяет русским вне границ родины вновь и вновь возвращаться в нее, сопереживать, жить одной жизнью с героями русской драматургии, русской истории.

Русское искусство религиозной живописи до сих пор украшает храмы, часовни и другие постройки церковного назначения, помогая создавать в душах приходящих в храм молитвенное настроение.

Искусство русских в светской живописи, в сфере скульптуры, русское прикладное искусство помогали, и помогает русскому люду в рассеянии сохранять себя русскими, беречь в памяти Россию с ее огромными пространствами, ее величественную историю, содействовали лучшему узнаванию России, ее талантов, балканскими народами. Мастерство русских художников, скульпторов, прикладников и сейчас востребовано и высоко ценится на Балканах. В частных коллекциях, в государственных музеях и художественных галереях хранятся многие работы, подписанные русскими именами.

Русские великолепные голоса позволили поднять оперное искусство на европейский уровень, познакомить слушателей с гениальными творениями русских композиторов, расширить репертуар спектаклей, поднять музыкальную и певческую культуру в регионе. Русские школы пения дали возможность готовить национальные кадры в этой сфере культурного строительства.

Русские мастера балета сыграли выдающуюся роль в создании и становлении этого вида искусства. Русские сценографы, балетмейстеры, балерины и танцовщики внесли громадный вклад в развитие балета, его выхода на новую, высокую ступень мастерства. Их педагогическая деятельность позволила воспитать и создать национальную школу танца. И в настоящее время русские имена не сходят с театральных афиш и программ.

Ушли мастера, но остались школа, ученики, память в искусстве, а это не всегда возвращение, а скорее движение вперед! И русское искусство по-прежнему находится в движении, участвуя в культурной жизни стран балканских народов.

Примечания

[1] *Ескенази Ж.* Вклад русских политических эмигрантов в развитие экономики и культуры Болгарии после освобождения от турецкого ига // Русское зарубежье в Болгарии: история и современность. София, 2009. С. 33.

[2] Там же.

[3] Там же.

[4] *Къосева Ц.* Русские художники-эмигранты в Болгарии // Славяноведение. 1996. № 4. С. 22–23.

[5] *Глинский Н.* Моя жизнь– весь XX век // Волга. 1997. № 5/6. С. 152,157, 160, 166.

[6] Там же. С. 198–199, 203, 205, 207.

[7] Там же. С. 214, 218, 219.

[8] Там же. С. 219, 220.

[9] Там же. С. 224-225.

[10] Там же. С. 229.

[11] Там же. С. 231, 232, 234.

[12] Там же. С.187–188.

[13] Там же. С. 190.

[14] Там же. С. 194.

[15] Там же. С. 198.

[16] Там же. С. 204–205.

[17] Там же. С. 206.

[18] *Николай Глинский.* Хроника жизни(http: www.sgu.ru/ogis/newsrad/new/new-gl.html)

[19] (http: www.sgu.ru/ogis/newsrad/new/new 3.1.html)

[20] *Глинский Н.* Моя жизнь–весь XX век. С. 216.

[21] Там же. С. 191, 192.

[22] Там же. С. 192.

[23] *Ратиев А. кн.* То, что сохранила мне память Мемуары. София, 1999. С. 562–563.

[24] Там же. С. 566, 567, 568; Даскалова Е. Руските театрални дейци в България // Бялата емиграция в България.Материали от научна конференция. София, 23 и 24 септември 1999 г. София, 2001. С. 251.

[25] ГА РФ. Ф. 6991. Оп. 1. Д. 974. Л. 41, 80.Д. 841. Л. 45.

[26] *Тинин И.* Бытие Исход Второзаконие (история глазами очевидца): Династия Тининых и иже с ними. Воспоминания. Волгоград, 2001. С. 206–207.

[27] *Григорова Л.* Вселенная души художника Сергея Петрова // Русское зарубежье в Болгарии. С. 97.

[28] “Душа рвалась на родину» Памяти русского художника Сергея Петрова // Челябинский рабочий. 30.06.2006 (http:// www.chrab.chel.su/archive/30-06-06/7/A127083.DOC.html)

[29] Там же.

[30] *Минкова Г.* Руснакът Вадим Лазаркевич е баща на детската илюстрация у нас // Интернет-издание «Сега» (http://www.segabg.com/online/article.asp?issueid=844&sectionid=15&id=00001)

[31] Там же.

[32] *Лазаркевич-син В.* Списание ставаше пред очите ми // (http://slovo.bg/old/litforum/103/vd-s.htm)

[33] *Лазаркевич-син В.* Списание ставаше пред очите ми.

[34] «Детска радост» беше «Златорог» за деца. Сп. «Детска радост» в спомените на Георги Мишев и Вадим Лазаркевич-син // Литературен форум, № 3 (444), 23.01.2001 (http://www.slovo.bg/old/litforum/103/detradost.htm)

[35] *Ангелов В.* Българско еротично изкуство. Велико Търново, 2003.

[36] *Минеева А., Игнатова Г.* Дядо Коледа е патриарх, ходи на кокили // Янтра днес – областен всекидневник (http://www.dnesbg.com/showNews.php?id=3136)

[37] *Минкова Г.* Руснакът Вадим Лазаркевич е баща на детската иллюстрация у нас.

[38] *Лазаркевич-син В.* Списание ставаше пред очите ми.

[39] *Минкова Г.* Руснакът Вадим Лазаркевич е баща на детската иллюстрация у нас.

[40] *Къосева Ц.* Русские художники-эмигранты. С. 19; *Филева А.* Николай Ростовцев – житейска и творческа съдба // Бялата емиграция в България. С. 274

[41] *Васић П.* Црквена уметност код срба у XVIII и XIX веку // Српска Православна Црква 1219–1969. Споменица о 750-годишњици аутокефалности. Београд. 1969. С. 339.

[42] См. *Сазонова Л. И.* Поэзия русского барокко. М., 1991.

[43] *Васић П.* Црквена уметност код срба у XVIII и XIX веку. С. 338.

[44] Там же. С. 341.

[45] Мирковић Л., Здравковић И. Манастир Боҕани. Београд. 1952. С. 78–79.

[46] *Васић П.* Црквена уметност код срба у XVIII и XIX веку. С. 340.

[47] Освободительная борьба народов Боснии и Герцеговины и Россия 1865–1875. Документы. М., 1988. С. 161–162.

[48] См. подробно: К*осик В. И.* Русская Церковь в Югославии (20–40 гг. XX века. М., 2000.

[49] См. подробно: там же. С. 164–165, 226; *Колунџић* Д. Црквено сликарство од 1920 до 1970 године. Српска Православна Црква 1920–1970 // Споменица о 50-годишњици васпостављања српске Патриаршије. Београд, 1971. С. 388.

[50] *Несговоров А.* Художники // Русский американец. № 21, 1997. С. 144.

[51] *Завалишин Вяч.* Лучший иконописец нашего времени (К пятилетию со дня кончины Пимена Софронова) // Русское возрождение. Нью-Йорк – Москва – Париж. 1980. № 12. С. 182.

[52] *Тарасьев А. В.* Запись воспоминаний (Архив автора).

[53] *Колунџић Д.* Црквено сликарство од 1920 до 1970 године. С. 386–389.

[54] *Межинска Ј.* Сликарство цркве светог кнеза Лазара у Прибоју на Лиму. Прибой, 1999. С. 2, 3.

[55] ЖМП. 1946. № 5. С. 44.

[56] *Межинска Ј.* Сликарство цркве светог кнеза Лазара у Прибоју на Лиму. С. 3, 4, 5.

[57] Там же. 4.

[58] Там же. С. 5, 6.

[59] *Байкалов-Латышев С.* Как я стал художником (http://www.xx13.ru/kadeti/baikalov.htm)

[60] *Колунџић Д.* Црквено сликарство од 1920 до 1970 године. С. 389.

[61] *Маркович С.* Художник Андрей Биценко // Изобразительное искусство, архитектура и искусствоведение Русского зарубежья, СПб., 2008. С. 78

[62] Там же. С. 80.

[63] Там же. С. 81.

[64] *Косик В. И.* Русская Церковь в Югославии. С. 71–72; *Вујовић Б.* Улога руских уметника у развоју ликовне културе у Србији // Руска емиграција у српској култури XX века. Зборник радова. В 2-х т. Београд, 1994. Т. II. С. 58–59.

[65] *Несговоров А.* Художники. С. 156–157.

[66] *Арсеньев А.* У излучины Дуная. Очерки жизни и деятельности русских в Новом Саду. Москва, 1999. С.56.

[67] *Арсеньев А. Б.* Русское духовенство и русские церковные приходы в Воеводине (1920–1950-е гг.) // Макарьевские чтения: материалы шестой международной конференции (21–23 ноября 2007 года). Горно-Алтайск, 2007. С. 229.

[68] *Колунџић Д.* Црквено сликарство од 1920 до 1970 године. С. 392.

[69] Там же. С. 387, 391.

[70] *Стерјовски А.* Битола. Руската колонија. Битола, 2003. С. 80.

[71] Там же. 153.

[72] Новое время. 1928. 30. 03. № 2074. С. 3.

[73] *Палибрк-Сукић Н.* Руске избеглице в Панчево 1919–1941. Панчево, 2005.С.86

[74] Новое время. 1922. 24. 05. № 323. С. 3.

[75] Там же. 17. 09. № 418. С. 3.

[76] Там же. 03. 01. № 210. С. 3.

[77] Часовой(Брюссель).1969. Май. С. 24.

[78] *Арсеньев А.* У излучины Дуная. С.185; *Puškadija-Ribkin T.* Emigranti iz Rusije u znanstvenom i kulturnom životu Zagreba. Zagreb, 2006. S. 171.

[79] *Межинска Ј.* Дела руских уметника у београдским културним збиркама // Руска емиграција у српској култури XX века. С. 89–90.

[80] *Милановић О.* Допринос руских уметника развоју сценографије у срба // Руска емиграција у српској култури XX века. С. 92–105.

[81] *Васић П.* Сценографија и костим од 1918 до 1968 // Један век Народног позоришта у Београду 1868–1968. Београд, 1968. С. 160.

[82] Там же.

[83] *Турлаков С.* Руски уметници у Београду // Руси без Русије. Српски Руси / Београд. Изд. Д. Јанићијевић, З. Шлавик. 1994. С. 28, 43; *Арсењев А.* Биографски именик руских емиграната // Руска емиграција у српској култури XX века. С. 235; *Милановић О.* Допринос руских уметника развоју сценографије у срба. С. 92–95; *Ракочевић Б.* Магови позоришне радионице // Политика. 1966. 2. VIII.

[84] *Арсењев А.* Биографски именик руских емиграната. С. 240.

[85] *Васић П.* Сценографија и костим од 1918 до 1968 // Један век Народног позоришта. С. 161.

[86] *Арсењев А.* Биографски именик руских емиграната. С. 240.

[87] *Јовановић З.* Т. Народно позориште Краљ Александар I у Скопљу (1913–1941). В 2 т. Нови Сад, 2005.Т. 1. С. 207. Т. 2. С. 849.

[88] Там же. Т. 2. С. 850, 851.

[89] *Полчанинов Р. В.* Сообщение (Архив автора).

[90] Beloemigracija u Jugoslaviji // Arhiv Republike Slovenije. AS 1931. Republiški sekretariat za notranje zadele. A.Š. 1053. S. 225. Опубликовано в Сербии. Белоемиграција у Југославији 1918–1941. Том I и II. д-р Тома Миленковић, д-р Мончило Павловић. Београд, 2006.

[91] Puškadija-Ribkin T. Emigranti iz Rusije. S. 142.

[92] См.: *Bagarić M.* Elemente modernoga ruskog slikarstva u scenografijama Pavela Fromana // Ruski emigranti u Hrvatskoj između dva rata Rubovi, memorija. Zagreb, 2006. S. 131.

[93] Ibid. S. 132, 133.

[94] Ibid.S. 131, 132, 133.

[95] *Medarić M.* Doprinos ruskih emigranata Hrvatskoj likovnoj kulturi — slikarstvu, kiparstvu, arhitekturi, fotografiji i filmu (od 20-ih do 40-ih godina dvadesetog stoljeća) // Oko književnosti Osamdeset godina Aleksandra Flakera. Zagreb, 2004. S. 294.

[96] *Васић П.* Сценографија и костим од 1918 до 1968. С. 161.

[97] Незабытые могилы. Российское Зарубежье: некрологи 1917–2001 / Сост. В. Н. Чуваков. М., 2006. Т. 6. Кн. 2. С. 536; *Puškadija-Ribkin T.* Emigranti iz Rusije. S. 170.

[98] *Medarić M.* Doprinos ruskih emigranata Hrvatskoj likovnoj kulturi. S. 294.

[99] Repertuar slovenskih gledališć 1867–1967 popis premier in obnovitev. Ljubljana, 1967. S. 225.

[100] Ibid.S. 226.

[101] Ibid.

[102] Ibid.

[103] Ibid.

[104] Ibid. S. 228.

[105] Ibid.

[106] Ibid. S. 229.
[107] Ibid.
[108] Ibid. S. 231.
[109] Ibid.
[110] Ibid.
[111] Ibid.
[112] Ibid. S. 231–232.
[113] Ibid. S. 233.
[114] Ibid. S. 233, 238.
[115] Ibid. S. 227–228.
[116] Ibid. S. 230.
[117] Ibid. S. 226.
[118] *Стерјовски А*. Указ. соч. С. 80, 81.
[119] *Александров Е. А*. Русские в Северной Америке. Биографический словарь. Хэмден (Коннетикут, США) – Сан-Франциско (США) – Санкт-Петербург (Россия), 2005. С. 445–446.
[120] *Полчанинов Р*. Встречи в Югославии // Новый журнал. № 208. Нью-Йорк, 1997. С. 267.
[121] *Александров Е. А*. Указ. соч. С. 445–446.
[122] Autobiografske beleške Vladimira Žedrinskog // *Milanoviħ O*. Vladimir Žedrinski. Beograd. 1987.
[123] *Милановић О*. Владимир Жедрински, сценограф и костимограф // Руси без Русије. С. 96–115; она же: Допринос руских уметника развоју сценографије у срба. С. 99.
[124] *Medarić M*. Ruski emigranti, likovni umjetnici, i njihov doprinos umjetnosti karikature // Književna smotra. № 122 (4). Zagreb. 2001. S. 45.
[125] Театрал // Обозрение.1935. 20. IX. № 16. С. 5.
[126] *Žedrinski V. I*. Autobiografske bilješke // Književna smotra. Zagreb, 2001, № 119. S. 62.
[127] Ibid. S. 63.
[128] *Драгутиновић Б*. Пролегомена за историју Опере и Балета Народног позоришта // Један век Народног позоришта у Београду. С. 131.
[129] *Вагапова Н. М*. Годы исканий В. И. Жедринского (Белград–Брно–Прага–Загреб. 1921–1939) // Культурное наследие Российской эмиграции 1917–1940. М., 1994. Кн. 2. С. 368.
[130] *Васић П*. Сценографија и костим од 1918 до 1968. С. 161; *Турлаков С*. Указ. соч. С. 43–44; *Арсењев А*. Биографски именик руских емиграната. С. 255; *Милановић О*. Допринос руских уметника развоју сценографије у срба. С. 92–99; *Ракочевић Б*. Указ. соч.; Белоемиграција у Југославији. S. 224.
[131] Beloemigracija u Jugoslaviji. S. 226.
[132] Русский Дом имени императора Николая II. Белград, 1933. С. 24–25.
[133] Beloemigracija u Jugoslaviji. S. 228.
[134] Русский Дом. С. 27.
[135] Новое время. 1930. 6. V. №2707. С. 2.
[136] Beloemigracija u Jugoslaviji. S. 226.

[137] Русский Дом. С. 27.
[138] РГАЛИ. Ф. 1951. Оп. 2. Ед. хр. 12. Л. 23.
[139] Незабытые могилы. 2001. Т. 3. С. 383.
[140] РГАЛИ. Ф. 1951. Оп. 2. Ед. хр. 12. Л. 26.
[141] Там же.
[142] Там же. Л. 29.
[143] Там же.
[144] Новое время. 1922. 3. I. № 210. С. 3.
[145] РГАЛИ. Ф. 1951. Оп. 2. Ед. хр. 12. Л. 35.
[146] Новое время. 1922. 3. I. № 210. С. 3.
[147] РГАЛИ. Ф. 1951. Оп. 2. Ед. хр. 12. Л. 50.
[148] Новое время. 1922. 3. I. № 210. С. 3.
[149] Там же. 02. 02. 1922. № 232.
[150] РГАЛИ. Ф. 1951. Оп. 2. Ед. хр. 7. Л. 1 и об.
[151] Новое время. 26. 11. 1925. № 1375. С. 3.
[152] Там же.
[153] РГАЛИ. Ф. 1951. Оп. 2. Ед. хр. 20. Л. 4
[154] Там же. Ед. хр. 12. Л. 49.
[155] Там же. Ед. хр. 7. Л. 2 об-3.
[156] Там же. Ед. хр. 11. Л. 4.
[157] Там же. Ед. хр. 20. Л. 1 об.
[158] Там же. Ед. хр. 7. Л. 3.
[159] Новое время. 16. 05. 1928. № 2110. С. 3; *Межинска Ј.* Јелена Андрејевна Кисељов Билимович // Руси без Русије. С. 141–148; она же. Дела руских уметника у београдским културним збиркама // Руска емиграција. С. 89–90; *Лунева М.* Сербский дар // Славянская душа. 2004. № 2. С. 44; *Маричевич С.* Елена Киселева: жизнь и творчество // Культурная жизнь Юга России. 2007. № 3 (22). С. 5.
[160] *Межинска Е. // Лейкинд О. Л., Махров К. В., Северюхин Д. Я.* Художники русского зарубежья 1917–1939 Биографический словарь. Санкт-Петербург, 1999. С. 324–325.
[161] Новое время. 18.07. 1926. № 1563. С. 3.
[162] *Латинчич О., Ракочевич Б.* Эмигранты-москвичи в Белграде // Московский архив вторая половина XIX – начало XX в.М., 2000. С. 633–634.
[163] Незабытые могилы. 2004. Т. 4. С. 235.
[164] *Александров Е. А.* Указ. соч. С. 401; *Medarić M.* Doprinos ruskih emigranata Hrvatskoj likovnoj kulturi. S. 295.
[165] *Medarić M.* Doprinos ruskih emigranata Hrvatskoj likovnoj kulturi. S. 297.
[166] *Межинска Е. // Лейкинд О. Л., Махров К. В., Северюхин Д. Я.* Художники русского зарубежья.С. 358–359; *Puškadija-Ribkin T.* Emigranti iz Rusije. S. 147–148.
[167] *Байкалов-Латышев С.* Как я стал художником (http://www.xx13.ru/kadeti/baikalov.htm); *Козякин Н.* Светлой памяти Сергея Байкалова-Латышева (Там же.)
[168] *Александров Е. А.* Указ. соч. С. 426.

[169] *Межинска Е.*// Лейкинд О. Л., Махров К. В., Северюхин Д. Я. Художники русского зарубежья.С. 474.

[170] *Стерјовски А.* Указ. соч. С. 78, 79.

[171] *Арсеньев А. Б.* Русское духовенство и русские церковные приходы в Воеводине. С. 233.

[172] Незабытые могилы. Т. 4.С. 177.

[173] Новое время. 1927. 09. 04. № 1783. С. 3.

[174] Там же. 17. 04. № 1790. С. 3.

[175] Там же. 07. 07. № 1851. С. 3.

[176] Былой России чекан /Православие. Ru (http: // www. pravoslavie.ru/ guest/4822.htm)

[177] Новое время.1930. 13. 07. № 2763. С. 4.

[178] Незабытые могилы. Т. 4. С. 177.

[179] Новое время. 1930. 11. 03. № 2661. С. 4.

[180] Там же. 28. 01. № 2625. С. 3.

[181] Beloemigracija u Jugoslaviji. S. 228.

[182] Русский Дом. С. 26.

[183] Beloemigracija u Jugoslaviji. S. 227.

[184] Русский Дом. С. 27.

[185] Новое время. 1930. 15. 03. № 2665. С. 3.

[186] Там же. 14. 03. № 2664. С. 3.

[187] Там же. 16. 03. № 2666. С. 3.

[188] *Межински-Миловановић Ј.* Дела сликара круга «свет уметности» у Београдском народном музеју // Сепарат. Зборник народног музеја – Београд. XVII / 2. Историја уметности. Београд. Народни музеј. С. 385.

[189] Muzej Kneza Pavla – moderna umetnost. Katalog Predgovor M. Kašanin. Beograd, 1938. S. IX, XII.

[190] *Межински-Миловановић Ј.* Дела сликара круга «свет уметности». С. 395–397.

[191] Цит. по: *Medarić M.*Николай Константинович Рерих и Загреб (архивные исследования) // Sub Rosa Köszöntö kőnyv. Léna Szilárd tisztele-tére, Budapest, 2005. С. 463.

[192] Цит. по: *Medarić M.* Николай Константинович Рерих и Загреб. С. 469–461.

[193] *Рерих Н.* Листы дневника (1942–1947). Т. III. М., 1996. С. 352.

[194] *Medarić M.* Николай Константинович Рерих и Загреб. С. 459.

[195] *Арсењев А.* Биографски именик руских емиграната. С. 238.

[196] *Дабић Љ.* Руски уметници емигранти у Војном музеју. Каталог изложбе. Београд, 1996. С. 16, 24.

[197] Там же. С. 17, 29.

[198] Там же. С. 17, 30.

[199] Там же. С. 17–18.

[200] *Medarić M.* Doprinos ruskih emigranata Hrvatskoj likovnoj kulturi. S. 299.

[201] *Дабић Љ.* Руски уметници емигранти у Војном музеју. С. 18.
[202] Там же.
[203] *Ю. Щ.* и *М. О.* Афанасий Иванович Шелоумов (http://www.xx13.ru/kadeti/beloe_issk.htm)
[204] *Арсеньев А. Б.* Русское духовенство и русские церковные приходы в Воеводине. С. 232.
[205] *Ю. Щ.* и *М. О.* Афанасий Иванович Шелоумов.
[206] *Medarić M.* Doprinos ruskih emigranata Hrvatskoj likovnoj kulturi. S. 18.
[207] Новое время. 1921. 16. 11. № 170. С. 4.
[208] Там же. 17. 09. № 418. С. 3.
[209] Там же. 12. 11. № 466. С. 5.
[210] Царский вестник. 1934. 25. 02. № 385. С. 3.
[211] Новое время. 1923. 25. 07. № 671. С. 3.
[212] *Puškadija-Ribkin T.* Emigranti iz Rusije. S. 156–157.
[213] *Medarić M.* Doprinos ruskih emigranata Hrvatskoj likovnoj kulturi. S. 299.
[214] Новое время. 1924. 04. 05. № 905. С. 3.
[215] Там же.
[216] Там же. 1928. 11. 02. № 2033. С. 3.
[217] *Medarić M.* Doprinos ruskih emigranata Hrvatskoj likovnoj kulturi. S. 300.
[218] Ibid.
[219] *Суботић И.* Прва изложба авангардне уметности у Београду 1924 године // Годишњак града Београда. 2002–2003. Књ. XLIX – L. С. 357, 359, 360.
[220] Зенит. 1926. № 38.
[221] Новое время. 1924. 17. 07. № 965. С. 3.
[222] Старое время. 1924. 04. 09. / 22. 08. № 71. С. 1.
[223] Там же. 28. 08. № 1000.С. 5.
[224] Там же. 31. 08. № 1002. С. 3.
[225] *Арсеньев А. Б.* Русское духовенство и русские церковные приходы в Воеводине. С. 235.
[226] Новое время. 1924. 11.11. № 1063. С. 3.
[227] Там же. 1925. 16. 06. № 1236. С. 3.
[228] *Арсењев А.* Биографски именик руских емиграната. С. 307.
[229] Новое время. 1925. 24. 09. № 1321. С. 3; Незабытые могилы.1999.Т. 2. С. 398.
[230] Новое время. 1926. 17. 03. № 1464. С. 3; Незабытые могилы. 2004. Т. 5. С. 482.
[231] Новое время. 08. 05. № 1506. С. 2.
[232] Там же. 16. 11. № 1666. С. 3.
[233] Там же. 1929. 12. 05. № 2408. С. 2, 3.
[234] Царский вестник.1932. 13. 11. № 306. С. 3.

[235] Новое время. 1927. 18. 02. № 1740. С. 3.
[236] Там же. 1924. 24. 07. № 971. С. 2–3.
[237] Там же. 1927. 30. 03. № 1774. С. 4.
[238] Там же. 07. 04. № 1781. С. 2.
[239] Там же. 19. 10. № 1940. С. 3; Незабытые могилы. Т. 5. С. 80.
[240] Русский Дом. С. 27.
[241] *Александров Е. А.* Указ. соч. С. 263.
[242] *Арсеньев А.* У излучины Дуная. С. 50.
[243] *Палибрк-Сукић Н.* Указ. соч. С. 85.
[244] Там же. С. 86.
[245] Там же. С. 87.
[246] Там же. С. 86, 161.
[247] *Medarić M.* Doprinos ruskih emigranata Hrvatskoj likovnoj kulturi. S. 302.
[248] (http://www.xx13.ru/kadeti/baikalov.htm)
[249] Новое время.1924. 06. 11. С. 3.
[250] *Arsenjev A.* Ruska emigracija u Dubrovniku // Ruski emigranti u Hrvatskoj između dva rata Rubovi, memorija. Zagreb, 2006. S. 50–51.
[251] Цит. по: *Маричевич С.* Из истории русской марины: творческий путь А. В. Ганзена (1876–1937) // Искусство и образование, 2007, № 7. С. 109.
[252] *Касацкая И. Ф.* Художник-маринист Алексей Ганзен. Потомки Айвазовского: жизнь, воспоминания, род. Брянск, 2005. С. 21.
[253] Там же. С. 5.
[254] Цит. по: *Касацкая И. Ф.* Художник-маринист Алексей Ганзен. С. 19.
[255] *Arsenjev A.* Ruska emigracija u Dubrovniku // Ruski emigranti u Hrvatskoj. S. 51.
[256] Там же.
[257] Там же. S. 52.
[258] Там же.
[259] *Medarić M.* Doprinos ruskih emigranata Hrvatskoj likovnoj kulturi. S. 296.
[260] Ibid.
[261] *Arsenjev A.* Ruska emigracija u Dubrovniku. S. 51, 52; *Байкалов-Латышев С.* Как я стал художником.
[262] Новое время. 1928. 05. 05. № 2101. С. 3.
[263] Там же. 1927. 12. 05. № 1807. С. 1–2; *Рогаткин А.А.* Русская колония в Вршаце//Русские в Сербии, Белград. 2009. С. 194; *Арсеньев А.Б.* Вклад русских эмигрантов в культру, науку, экономику Сербии//Там же. С. 252.
[264] Там же. 1928. 16. 05. № 2110. С. 3.
[265] Русский голос. 1934. 10. 06. № 166. С. 5.
[266] Там же. 05. 08. № 174. С. 6.
[267] *Medarić M.* Doprinos ruskih emigranata Hrvatskoj likovnoj kulturi. S. 301–302.
[268] Ibid. S. 297–298.

[269] *Арсењев А.* «Показаћемо да и овде, далеко иза граница отаџбине, живи моћ стварања...». Руски уметници у Краљевини Југославији // Сепарат. Зборник Матице Српске за сценске уметности и музику. 1994.№ 15. Нови Сад. С. 204.

[270] *Medarić M.* Doprinos ruskih emigranata Hrvatskoj likovnoj kulturi. S. 295, 306; *Puškadija-Ribkin T.* Emigranti iz Rusije. S. 121.

[271] *Полчанинов Р. В.* О. М. Изместьева и ее открытка. Сообщение автору.

[272] *Medarić M.* Doprinos ruskih emigranata Hrvatskoj likovnoj kulturi. S. 295, 306; *Puškadija-Ribkin T.* Emigranti iz Rusije. S. 121.

[273] *Puškadija-Ribkin T.* Emigranti iz Rusije. S. 121.

[274] *Полчанинов Р. В.* О. М. Изместьева и ее открытка.

[275] Там же.

[276] *Puškadija-Ribkin T.* Emigranti iz Rusije. S. 140; *Medarić M.* Doprinos ruskih emigranata Hrvatskoj likovnoj kulturi. S. 300–301; она же. Ruski emigranti, likovni umjetnici. S. 46.

[277] *Medarić M.* Ruski emigranti, likovni umjetnici. S. 46–47.

[278] *Medarić M.* Doprinos ruskih emigranata Hrvatskoj likovnoj kulturi. S. 300; она же.Ruski emigranti, likovni umjetnici. S. 45.

[279] *Medarić M.* Ruski emigranti, likovni umjetnici. S. 46.

[280] *Medarić M.* Doprinos ruskih emigranata Hrvatskoj likovnoj kulturi. S. 301; она же.Ruski emigranti, likovni umjetnici. S. 46.

[281] *Драгинчић С., Зупан З.* Историја југословенског стрипа I – до 1941 године (http://www.rastko.org.yu/strip/1/zupan-draginicic_1/index.html-)

[282] *Puškadija-Ribkin T.* Emigranti iz Rusije. S. 128.

[283] Ibid. S. 164.

[284] *Богдановић Ж.* Ђорђе Лобачев или детињство које не пролази // Руси без Русије. С. 152.

[285] *Драгинчић С., Зупан З.* Историја југословенског стрипа.

[286] (http://www.vidovdan.org/modules.php?name=Forums&file=viewtopic&p=1814&sessionid=d030ab54c6550fccbdf8ac4f25d93b6)

[287] *Драгинчић С., Зупан З.* Историја југословенског стрипа.

[288] (http://www.vidovdan...)

[289] *Драгинчић С., Зупан З.* Историја југословенског стрипа.

[290] (http://www.vidovdan...)

[291] *Драгинчић С., Зупан З.* Историја југословенског стрипа.

[292] Там же.

[293] Там же.

[294] Там же.

[295] (http://www.vidovdan...)

[296] *Драгинчић С., Зупан З.* Историја југословенског стрипа.

[297] *Ракочевић Б.* У служби стрипа и – окупатора // Политика. 1996. 9 VIII. С. 9.

[298] (http://www.vidovdan...)

[299] Русское дело. 1943. 20. 06. № 3. С. 5.

[300] Там же.
[301] Там же. 05. 12. № 27. С. 4.
[302] Австралиада. 1996. № 7 (Сидней). С. 19.
[303] Цит. по: там же. С. 20.
[304] *Марковић С.* Леонид Шејка и медиала.Ниш, 1993. С. 59–61.
[305] Там же. С. 63.
[306] Цит. по: *Марковић С.* Леонид Шејка. С. 81.
[307] Цит. по: там же. С. 82.
[308] Цит. по: там же. С. 84.
[309] Цит. по: там же. С. 108–109.
[310] Цит. по: там же. С. 89.
[311] Цит. по: там же. С. 93.
[312] Цит. по: там же. С. 96–97.
[313] Цит. по: там же. С. 100–101.
[314] Olga Olja Ivanicki: slike painting peintures Ольга Оля Иваницки: картины. Каталог. Beograd, Белград, 2006.
[315] Ibid.
[316] Документи от Архива на външната политика на Руската империя (1865–1877 г.) / Сост. Коммент. Жейнов И. Русе, 2009. С. 86.
[317] (http://www.a.-pesni.golosa.info/teatr/rusnarod/kakfrancuz.htm)
[318] Славянский век 1902. № 39-40. Вена. С. 407.
[319] *Ге. Г. Г.* Русская труппа на Балканах // Славянские известия1909. № 1. СПб. С. 79.
[320] Там же. № 2. С. 179.
[321] Там же. № 3. С. 334, 337, 338.
[322] Там же. № 2. С. 183, 184.
[323] Там же. С. 185.
[324] Там же. С. 187.
[325] *Чукалов С.* Воспоминания //Специальный выпуск кружка «Живое слово», посвященный Вере Пушкаревой в связи с ее кончиной. София. 1942, ноябрь. С. 1.
[326] *Варнеке* воспоминания (http://annenskij.lib.ru/memory/varneke_a.htm)
[327] *Чукалов С.* Воспоминания. С. 1.
[328] *Федоров А. М.* В солнечном спектре // Специальный выпуск кружка «Живое слово». С. 3.
[329] *Каназирская М.* Вера Пушкарева и поэт К. Р. // Новый журнал, 2007. № 247. С. 274.
[330] *Чукалов С.* Воспоминания. С. 1.
[331] *Дурылина Н.* Одно великое сердце // Специальный выпуск кружка «Живое слово». С. 3.
[332] *Чукалов С.* Воспоминания. С. 1.
[333] *Зографов Б.* Создательница «Живого слова» // Специальный выпуск кружка «Живое слово». С. 4.
[334] *Обрешкова Е.* // Специальный выпуск кружка «Живое слово». С. 4.

[335] *Каназирская М.* Вера Пушкарева и поэт К. Р. С. 282.
[336] *Обрешкова Е.* // Специальный выпуск кружка «Живое слово». С. 4.
[337] *Чукалов С.* Воспоминания. С. 1.
[338] *Каназирская М.* Вера Пушкарева и поэт К. Р. С. 283.
[339] Специальный выпуск кружка «Живое слово». С. 2.
[340] *Каназирская М.* Вера Пушкарева и поэт К. Р. С. 283–284.
[341] Там же. С. 285.
[342] Специальный выпуск кружка «Живое слово». С. 1.
[343] Россия. 1920, 01. 12. № 33. С. 2.
[344] *Скитникъ С.* Московскиятъ художествененъ театътръ // Златорог, 1920. Ноябрь. Кн. IX. С. 781.
[345] Там же. 1924. Февраль. Кн. 2, 1924. С. 118–119.
[346] Там же. С. 119.
[347] См.: *Литаврина М. Г.* Русский театральный Париж. СПб., 2003.
[348] *Скитникъ С.* Московскиятъ художествененъ театътръ. 1924. Февраль. Кн. 2. С. 120.
[349] Там же. С. 119–120.
[350] Там же. С. 120.
[351] *Дертлиева А. Н.* О. Масалитинов (1880–1961): "Бих искал да работя и да творя докато дишам»" // Родина. 1997. Кн. III–IV. София. С. 193.
[352] Там же.
[353] *Каназирска М.* Вклад русской эмиграции в духовную жизнь в Болгарии // Бялата емиграция в България. С. 210, 211.
[354] *Дертлиева А. Н.* О. Масалитинов (1880–1961). С. 196.
[355] Там же. С. 197.
[356] Запись беседы автора с Таней Массалитиновой 1 ноября 2009 г. (Архив автора.)
[357] Цит. по: *Дертлиева А.* Н. О. Масалитинов (1880–1961). С. 198.
[358] Там же. С. 199.
[359] *Тинин И.* Указ. соч. С. 200–201.
[360] Запись беседы автора с Таней Массалитиновой 1 ноября 2009 г. (Архив автора.)
[361] Там же.
[362] Цит. по: *Дертлиева А.* Н. О. Масалитинов (1880–1961). С. 201.
[363] См.: *Вагапова Н. М.* Русская театральная эмиграция в Центральной Европе и на Балканах Очерки. СПб., 2007; она же: Николай Осипович Массалитинов и болгарский театр XX века. // Славяноведение, № 4, 2009. С. 55–67.
[364] Запись беседы автора с Таней Массалитиновой 1 ноября 2009 г. (Архив автора.)
[365] Там же.
[366] *Шверубович В.* О людях, о театре и о себе. М., 1976. С. 294, 295, 299.
[367] Цит. по: Переписка Николая Евреинова с Юрием и Юлией Ракитиными 1928–1938 / Публ., вступ. ст. и примеч. В. В. Иванова //

Мнемозина Документы и факты из истории отечественного театра XX века. М., 2004. С. 559.

[368] Россия. 1920,01. 10. № 30. С. 2.

[369] *Константинов К.* Режиссурата на Народния театъръ // Златорог. 1920. Март. Кн. 3. С. 283.

[370] *Ратиев А.* То, что сохранила мне память. С. 568, 569.

[371] Там же. С. 569.

[372] *Даскалова Е.* Руските театрални дейци в България // Бялата емиграция в България. С. 254, 255.

[373] *Матвеева И. В.* Из жизни русской эмиграции в Болгарии: отрывки воспоминаний // Славянский альманах. 2004. М., 2005. С. 520–521.

[374] Славянское эхо. 1938. 14. 05. № 1. С. 3.

[375] Там же.1939. 27. 07. № 26. С. 4.

[376] *Даскалова Е.* Руските театрални дейци в България. С. 254.

[377] *Паспалеева Т.* Марионетният театърна фамилия Базилевич // Бялата емиграция в България. С. 420–421.

[378] *Дон Аминадо.* Поезд на третьем пути. М., 2006. С. 110.

[379] Театрален живот. 1922. № 2. Пловдив. С. 7.

[380] *Петкова Г. П.* М. Ярцев – забытый театральный деятель // Новый журнал. 1999. № 216(http//nature.web.ru/db/msg.html?mid=1185861)

[381] Театрален живот. 1922. № 1. Пловдив. С. 2, 3.

[382] *Петкова Г. П.* М. Ярцев – забытый театральный деятель.

[383] Театрален живот. 1922. № 2. Пловдив.

[384] Там же. С. 8–15.

[385] Театър и изкуство. 1922. № 1. Пловдив. С. 14.

[386] *Петкова Г. П.* М. Ярцев – забытый театральный деятель.

[387] Там же.

[388] Там же.

[389] Там же.

[390] *Главчев Ст.* Руската емиграция в Ямбол (1878–1944), типология и историческа съдба // Русия и България между «филството» и «фобството». Материали от научните конференции «Русия и Европа през XX век» и «Русия в българската история». Болгария,2009 . Сост. И. Баева. Изд. «ИФ–94». Сдружение «Анамнезис». С. 248.

[391] *Поппетров Н.* За рецепцията на съветското изобразително изкуство в България 1918-1944 г. От общи съображения към конкретни примери. Една хипотеза // Русия и България между «филството» и «фобството». С. 182.

[392] *Васев В.* Светлик на Дунава Русенският театър 1878–1922 години, творчество, съдби. София, 2001. С. 243.

[393] Там же. С. 244.

[394] Там же. С. 243.

[395] Там же. С. 246.

[396] Там же.

[397] Там же. С. 245.

[398] Там же. С. 246.
[399] Там же. С. 245.
[400] Там же.
[401] Там же. С. 246.
[402] *Рожков С.* Современные организации российских соотечественников в Болгарии // Русское зарубежье в Болгарии: история и современность. София, 2009. С. 212.
[403] Там же.
[404] Цит. по: *Мудрова О. В.* Первый отклик в России на творчество Бранислава Нушича // Вестник Московского университета. Сер. 10. Журналистика. 1982. №3. С. 89.
[405] Там же.
[406] Там же.
[407] *Ге. Г. Г.* Русская труппа на Балканах // Славянские известия. 1909. № 2. С. 190.
[408] Там же. С. 188.
[409] Там же.
[410] *Арсеньев А. Б.* Русские театральные труппы в Белграде (1921–1944 гг.). Рукопись.
[411] Переписка Николая Евреинова с Юрием и Юлией Ракитиными. С. 254.
[412] *Сабо Б.* Пьеса «Не убий» Андреева в постановке Ракитина // Филолошки преглед. 2006. XXXII, № 1. С. 177–178.
[413] Цит. по: *Сабо Б.* Пьеса «Не убий» Андреева в постановке Ракитина. С. 179.
[414] Переписка Николая Евреинова с Юрием и Юлией Ракитиными. С. 254.
[415] Beloemigracija u Jugoslaviji. S. 200.
[416] Ibid. S. 270–271.
[417] Comoedia. 1923. 26. 11. № 2. С. 5
[418] Новое время. 1926. 10. 10. № 1635. С. 3.
[419] *Александров Е. А.* Указ. соч. С. 10.
[420] *Puškadija-Ribkin T.* Emigranti iz Rusije. S. 151.
[421] Новое время.1921. 14. 05. № 17. С. 3.
[422] Театрал. Русское искусство в Королевстве С.Х.С. // Призыв (Белград). 1926. № 4. Июль. С. 41.
[423] *Михајловић Д.* Сто година са Шекспиром // Један век Народног позоришта у Београду. С. 279.
[424] *Јовановић С. А.* Молијер на сцени Народног позоришта // Там же. С. 332.
[425] Comoedia. 1925. 21. 10. № 3. С. 27.
[426] Ibid.
[427] Ibid.
[428] Новое время. 1926. 24. 06. № 1543. С. 3.

[429] *Арсеньев А.* У излучины Дуная. С. 46, 47.

[430] *Јовановић З. Т.* Народно позориште Краљ Александар I у Скопљу Т. 2.С. 623, 629.

[431] *Puškadija-Ribkin T.* Emigranti iz Rusije. S. 151.

[432] Архив Джорданвилльской Духовной семинарии (США). Фонд В. К. Абданк Коссовский. Вырезка из газеты «Новое слово». Б. г.

[433] Новое время.1928. 01. 12. № 2276. С. 4.

[434] Библиотека-Фонд «Русское Зарубежье». Научный архив. Альбом № 1. «Некрополь» А. Калугина. С. 55.

[435] *Јовановић З. Т.* Народно позориште Краљ Александар I. Т. 1. С. 364, 365.

[436] Там же. Т. 2. С. 673.

[437] Новое время. 1927. 20. 02. № 1742. (Музеј позоришне уметности. Альбом№1 Белград[ского]. Худ[ожественного]. Драм[атического]. Общества. Руско позориште у Београду 1918–1941. Вырезка из газеты.)

[438] Цит. по: Переписка Николая Евреинова с Юрием и Юлией Ракитиными. С. 558.

[439] Там же. С. 559, 563.

[440] Там же. С. 261.

[441] Там же. С. 260.

[442] Бух!!! Bouh – revue satirique russe. 1932. № 12. С. 6.

[443] *Јовановић З. Т.* Народно позориште Краљ Александар I. Т. 1. С. 69.

[444] *Арсењев А.* Биографски именик руских емиграната. С. 325–326.

[445] *Јовановић З. Т.* Народно позориште Краљ Александар I. Т. 2. С. 830.

[446] *Вагапова Н.* Юрий Ракитин – трагический весельчак // Мнемозина. Документы и судьбы из истории русского театра XX века М., 1996. Вып. 1. С. 267.

[447] *Марјановић П.* Контроверзе редитеља Јурија Љвовича Ракитина // Руска емиграција.Т. II. С. 115.

[448] В Александринском театре он поставил в 1917 г. вместе с Мейерхольдом «Романтиков» Д. Мережковского, затем «Бедную невесту» и «Невольниц» А. Островского. В целом по Санкт-Петербургу – Петрограду за ним числятся постановки следующих пьес – «Комедия смерти» В. Барятинского, «Измаил» М. Н. Бухарина, «Мендель Спивак» С. С. Юшкевича, «Благочестивая Марта» Тирсо де Молины, «Соперники» Шеридана, «Сон в летнюю ночь» Шекспира, «Адвокат Патлен».Следует согласиться с Вагаповой, что Ракитин «явно отдавал предпочтение комедийному жанру». (См.: *Вагапова Н.* Юрий Ракитин – трагический весельчак. С. 270).

[449] Цит. по: *Вагапова Н.* Юрий Ракитин – трагический весельчак. С. 269.

[450] *Арсењев А.* Ракитин међу руским емигрантима // Сепарат. Зборник Матице Српске за сценске уметности и музику. 1995. № 16–17. Нови Сад. С. 249–250.

[451] *Вагапова Н.* Юрий Ракитин – трагический весельчак. С. 271.

[452] *Арсењев А*. Ракитин међу руским емигрантима.С. 250.
[453] *Арсеньев А*. У излучины Дуная. С. 196.
[454] Новое время. 1921. 14. 05. № 17. С. 3.
[455] *Успенская Э*. Белградские режиссуры Юрия Ракитина пьес Мориса Метерлинка // Јуриј Љвович Ракитин – живот, дело, сећања. Зборник радова међународног научног скупа. Београд–Нови Сад, 2003. 17–20, априла. С. 177–178 / Юрий Львович Ракитин – жизнь, творчество, воспоминания. Сборник докладов международной научной встречи, Белград–Нови Сад, 2003. 17–20 апреля. С. 177–178.
[456] Новое время. 1921. 14. 05. № 17. С.3.
[457] Там же. 1923. 04. 05. № 605. С. 3.
[458] *Марјановић П.* Указ. соч. С. 116.
[459] *Јовановић З. Т.* Народно позориште Краљ Александар I. Т. 1. С. 133, 172.
[460] *Театрал*. Русское искусство. С. 41– 42.
[461] *Глигорић В*. Реприза «Живог леша» (Музеј позоришне уметности. Вырезка из газеты.)
[462] *Вагапова Н*. Счастливые московские годы Юрия Ракитина // Јуриј Љвович Ракитин – живот, дело, сећања. Зборник радова. С. 26.
[463] Переписка Николая Евреинова с Юрием и Юлией Ракитиными. С. 564.
[464] Comoedia, 1924. 13. 10. № 7. С. 3.
[465] Переписка Николая Евреинова с Юрием и Юлией Ракитиными. С. 267–268.
[466] *Јовановић З. Т.* Написи Ј. Љ. Ракитина о позоришној уметности // Јуриј Љвович Ракитин – живот, дело, сећања. Зборник радова. С. 247.
[467] Переписка Николая Евреинова с Юрием и Юлией Ракитиными. С. 266–267.
[468] Театрал // Обозрение (Белград). 1935. 20. 09. № 16. С. 5.
[469] Comoedia. 1924. 15. 12. № 16. С. 3.
[470] *Качаки Ј*. Руске избеглице у Краљевини СХС/Југославији: библиографија радова 1920–1944. Београд, 2003. С. 362.
[471] *Вагапова Н*. Юрий Ракитин – трагический весельчак. С. 275–276.
[472] Цит. по: там же. С. 276.
[473] Там же. С. 277.
[474] *Јовановић С. А*. Молијер на сцени Народног позоришта. С. 334.
[475] Там же. С. 330.
[476] Цит. по: *Вагапова Н*. Юрий Ракитин – трагический весельчак. С. 281.
[477] Цит. по: там же. С. 280.
[478] *Арсеньев А*. У излучины Дуная. С. 201.
[479] *Мајданац Б*. Документа архива Србије о Јурију Ракитину // Јуриј Љвович Ракитин – живот, дело, сећања. Зборник радова. С. 127–129.
[480] *Арсеньев А*. У излучины Дуная. С. 201.
[481] *Мајданац Б*. Указ. соч. С. 130, 133.

[482] *Марјановић П.* Указ. соч. С. 117; *Арсеньев А.* У излучины Дуная. С. 202; *Мајданац Б.* Указ. соч. С. 127.
[483] *Арсеньев А.* У излучины Дуная. С. 202.
[484] *Мајданац Б.* Указ. соч. С. 134.
[485] *Арсеньев А.* У излучины Дуная. С. 202.
[486] Цит. по: *Арсеньев А.* У излучины Дуная. С. 203–204.
[487] *Арсеньев А. Б.* Театрография, библиография работ Ракитина и библиография работ о нем//Јуриј Љвович Ракитин – живот, дело, сећања. Зборник радова. С. 385–430.
[488] *Марковић О., Чолић Д.* Александр Черепов и «Руско Драмско Позориште за Народ» // Руска емиграци(а. Т. II. С. 130–131.
[489] Архив А. Ф. Черепова (Музеј позоришне уметности Србије).
[490] Переписка Николая Евреинова с Юрием и Юлией Ракитиными. С. 562.
[491] Цит. по: «Когда весь мир чужбина». Письма Рудольфа Унгерна Юрию Ракитину 1926–1938// Мнемозина. Вып. 3. С. 572.
[492] *Марковић О., Чолић Д.* Указ. соч. С. 131.
[493] *Качаки Ј.* Указ. соч. С. 376.
[494] Переписка Николая Евреинова с Юрием и Юлией Ракитиными. С. 562.
[495] Beloemigracija u Jugoslaviji. S. 204.
[496] *Марковић О., Чолић Д.* Указ. соч.С. 135.
[497] Новое время. 1929. 07. 06. № 2429. С. 3.
[498] Beloemigracija u Jugoslaviji. S. 203.
[499] *Палибрк-Сукић Н.* Указ. соч. С. 81.
[500] Beloemigracija u Jugoslaviji. S. 203.
[501] Архив А. Ф. Черепова (Музеј позоришне уметности Србије).
[502] *Марковић О., Чолић Д.* Указ. соч. С. 130–131.
[503] *Качаки Ј.* Указ. соч. С. 355.
[504] *Марковић О., Чолић Д.* Указ. соч. С. 132.
[505] Бух!!! Bouh – revue satirique russe. 1932. № 11. С. 3.
[506] Volk P. Istorija jugoslovenskog filma. Beograd, 1986. S. 75.
[507] Царский вестник. 1930. 09. 02. № 78. С. 6.
[508] Цит. по: Переписка Николая Евреинова с Юрием и Юлией Ракитиными. С. 559.
[509] *Марковић О., Чолић Д.* Указ. соч. С. 133.
[510] Среди них были Лидия Дмитриевна Авчинникова-Красноусова, Анна Ананьевна Дориан, Лидия Анатольевна Холодович, Анна Михайловна Храповицкая, Г. С. Мар, Татьяна Трунова, Андрей Федорович Заярный, Олег Сергеевич Миклашевский, Петр Ефимович Трунов (Никитин), Яков Осипович Шувалов, Вадим Николаевич Плющик-Плющевский, Селегенев, Владимир Соловьев, К.И.Томин, Ясенский (см.: Руска емиграција. Т. II. С. 134).
[511] Цит. по: Переписка Николая Евреинова с Юрием и Юлией Ракитиными. С. 261.

[512] В остальных ролях – Авчинникова, Арудовская, Волкова, Кузнецова, Алферов, Бахматов, Волков, Гранев, Каракаш, Махров, Никитин и др. (см.: Царский вестник. 1934.06. 05. № 395. С. 3.

[513] Царский вестник. 04. 03. № 386. С. 3.

[514] *Димитријевић К.* Краљица руске романсе. Животна исповест госпође Олге Јанчевецке. Београд, 2003. С. 74.

[515] Царский вестник. 1934. 04. 03. № 386. С. 3.

[516] На остальные роли привлекались актрисы Лидия Дмитриевна Авчинникова-Красноусова, Пивоварова, Нольде, актеры Алексей Алексеевич Орлов, Олег Петрович Миклашевский, Вадим Николаевич Плющик-Плющевский, Сергей Николаевич Франк, Петр Евфимиевич Трунов и др. (см.: Царский вестник. 1934. 07. 10. № 417. С. 3).

[517] *Качаки Ј.* Указ. соч. С. 372.

[518] *Арсеньев А. Б.* Русские театральные труппы в Белграде.

[519] *Городецкий С.* Стихотворения и поэмы. Л., 1974. С. 263.

[520] *Исмагулова Т. Д.* «Символ гонимой русской судьбы...»Актриса Мария Ведринская // Берега. 2003. Вып. 2. С. 14

[521] Цит. по: там же. С. 15.

[522] Цит. по: там же. С. 16.

[523] Цит. по: там же. С. 18.

[524] *Pulko R.* Puska emigracija na slovenskem 1921–1941. Logatec, 2004. S. 45.

[525] Переписка Николая Евреинова с Юрием и Юлией Ракитиными. С. 561; *Качаки Ј.* Указ. соч. С. 356.

[526] Архив А. Ф. Черепова (Музеј позоришне уметности Србије).

[527] Руска емиграција. Т. II. С. 134–135.

[528] Переписка Николая Евреинова с Юрием и Юлией Ракитиными. С. 562–563.

[529] *Марковић О., Чолић Д.* Указ. соч. С. 136.

[530] Там же. С. 137.

[531] Переписка Николая Евреинова с Юрием и Юлией Ракитиными. С. 563; *Арсеньев А.* Биографски именик руских емиграната. С. 321; *Марковић О., Чолић Д.* Указ. соч. С. 129–131.

[532] *Puškadija-Ribkin T.* Emigranti iz Rusije. S. 171–172.

[533] *Јовановић С. А.* Молијер на сцени Народног позоришта. С. 338.

[534] *Арсеньев А.* У излучины Дуная. С. 46.

[535] *Јовановић З. Т.* Народно позориште Краљ Александар I. Т. 1. С. 164.

[536] Там же.С. 111, 170, 173.

[537] *Крунич Д.* Антигона(Музеј позоришне уметности Србије. Вырезка изгазеты); *Младеновић Р.* Помрачење античке драме // (Там же.)

[538] Comoedia. 1925, 10. 05. № 37. С. 11.

[539] *Палибрк-Сукић Н.* Указ. соч. С. 83.

[540] *Арсеньев А. Б.* У излучины Дуная.С. 47.

[541] *Puškadija-Ribkin T.* Emigranti iz Rusije. S. 149.

[542] *Јовановић З. Т.* Народно позориште Краљ Александар I. Т.1. С. 164.

[543] Там же. С. 175.

[544] Там же. С. 236.

[545] Там же. С.119.

[546] Там же. С. 280; «Когда весь мир чужбина». Письма Рудольфа Унгерна. С. 573.

[547] Бух!!! Bouh – revue satirique russe. 1932. № 12. С. 7.

[548] Новое время. 1926. 25. 11. № 1674 (Музеј позоришне уметности Србије. Альбом №1).

[549] См.: *Вагапова Н. М.* Русская театральная эмиграция в Центральной Европе и на Балканах: очерки. СПб., 2007.

[550] Comoedia. 1925. 19. 04. № 34. С. 3, 6.

[551] Ibid. № 24. С. 13.

[552] Ibid. 26. 04. № 35. С. 3.

[553] *Јовановић З. Т.* Народно позориште Краљ Александар I. Т. 1. С. 298, 299.

[554] Цит. по: Туда и обратно. Письма Евгения Студенцова Юрию Ракитину 1929–1930 / Публ., вступ. ст. и примеч.В. В. Иванов, А. А. Чепуров. // Мнемозина. Вып. 3. С. 580.

[555] Beloemigracija u Jugoslaviji. S. 199.

[556] Новое время. 1930. 24. 08. № 2799. С. 3.

[557] Там же.

[558] Позориште. 1930. 20. 10. С. 3 (Музеј позоришне уметности Србије. Альбом№1).

[559] Там же.

[560] Новое время. 1930. 21. 10. № 2848. С. 3.

[561] Переписка Николая Евреинова с Юрием и Юлией Ракитиными. С. 555.

[562] Позориште. 1930. 20. 10. С. 3.

[563] Цит. по: Туда и обратно. Письма Евгения Студенцова Юрию Ракитину. С. 581.

[564] Новое время. 1926. 04. 07. № 1551. С. 3.

[565] «Индусские пляски» Н. Кирсанова и А. Фортунато; пролог к опере «Демон» Б. Попов и Л. Мансветова; «Птичья головка», диалог А. Аверченко (Н. Йованович и М. Ерцегович); цыганские песни Л. Мансветова и Е. Марьяшец; лунные серенады Б. Попов; «Игра с болваном», скетч Л. Мансветова и Н. Йованович; «Светит месяц» Н. Кирсанова и А. Фортунато; «Босанская баллада» Л. Мансветова; «В погребке» Е. Марьяшец и балет; «Летний сад» (В старом Петербурге) Л. Мансветова и пр. Режиссер А. Сибиряков. Конферансье Н. Йованович (см.: Новое время 1926. 03. 07. № 1550.С. 3.).

[566] Там же. 11. 07. № 1557. С. 3.

[567] *Арсеньев А. Б.* Русские театральные труппы в Белграде.

[568] *Medarić M.* Ruski emigranti, likovni umjetnici. S. 45.

[569] В труппе были – Даниил Дольский, Мария Ласка, Ксения Сибирякова, Вера Каланг (ч), Алексей Райский, Юрий Юрьев. Иван

Савельев, Василий Момидов, Александр Суходольский, Александр Доброхотов, Доброхотова (см.: Новое время. 1923. 20. 10. № 746. С. 3; 1923. 26. 10. № 751. С. 4).

[570] Beloemigracija u Jugoslaviji. S. 199.

[571] Новое время. 1921. 10. 12. № 190. С. 3.

[572] Comoedia. 1924/25. 22. 03. № 30. С. 2, 3.

[573] Спектакль был поставлен сучастием артистов Балашевой, Бологовской, Персе Павлович, Ракитиной, Свечинской, Борзова, Бологовского, Миркович, Ракитина, Суходольского (см.: Новое время. 1922. 25. 06. № 340. С. 1).

[574] Новое время. 1922. 06. 07. № 357. С. 3.

[575] Beloemigracija u Jugoslaviji. S.199.

[576] Новое время. 1923. 27. 04. № 600. С. 3.

[577] *Арсеньев А. Б.* У излучины Дуная. С. 44

[578] Там же.

[579] Comoedia, 1923. 02. XII. № 3. Л. 19.

[580] Новое время.1925. 29. 11.№ 1378. С. 3.

[581] «Бегу всегда к стенке, с которой стреляют». Письма Всеволода Хомицкого Николаю Евреинову 1942–1943 / Публ., вступ. ст. и примеч. В. В. Иванова // Мнемозина.Вып. 3. С. 331–332.

[582] *Х.У.* //Обозрение. 1935. 20. 09. № 16. С. 5.

[583] Там же.

[584] Новое русское слово. 1980. 26. 11. // Библиотека-фонд «Русское Зарубежье». Научный архив. Альбом «Некрополь» А. Калугина. № 4, *Завалишин Вяч.*Памяти Всеволода Хомицкого С. 27.

[585] Новое время. 1927. 11. 11. № 1960. С. 3.

[586] Там же. 1923. 19. 05. № 617. С. 3.

[587] Там же. 11. 05. № 611. С. 3.

[588] В «Вечере о России» играли: А.С. Бошкович. Т.В. Ветчинина. К.И. Исаченко. Е.Д. Полякова. М.С. Прокофьева, И.А. Приселкова, Ю.В. Ракитина, К.А. Сибирякова, Е.М. Андрович. В.Д. Бараов, А.М. Бокарев, Н.М. Дианов, А.Л. Суходольский, В.А. Стрешнев, В.И. Щучкин и др. У рояля А. Н. Алексеев. Декораторы В. А. Жедринский, Н. И. Исаева (см.: Новое время. 1923.10. 05. № 610. С. 4).

[589] Новое время. 1928. 18. 03. № 2070. С. 3.

[590] Beloemigracija u Jugoslaviji. S. 200.

[591] Comoedia. 1925. 28. 09. № 4. С. 18, 19.

[592] Beloemigracija u Jugoslaviji. S. 200.

[593] Ibid.

[594] Новое время. 1927. 13. 02. № 1736 (Музеј позоришне уметности. Альбом №1).

[595] Новое время. 20. 04. № 1493. С. 4.

[596] Там же. 16. 10. № 1640. С. 3.

[597] Там же. 22. 10. № 1645. С. 3.

[598] Beloemigracija u Jugoslaviji. S. 201.

[599] Новое время. 1926. 25. 11. № 1674. С. 3.

[600] Там же. (Музеј позоришне уметности. Альбом№1).

[601] *Арсеньев А. Б.* Русские театральные труппы в Белграде.

[602] Новое время. 1925. 27. 09. № 1324. С. 3.

[603] Новости, № 1806 (Музеј позоришне уметности. Альбом№1).

[604] Новое время. 1927. 02. 01. № 1710. (Музеј позоришне уметности. Альбом№1).

[605] Там же. 1926. 26. 12. № 1609 (Музеј позоришне уметности. Альбом№1).

[606] Там же. (Музеј позоришне уметности. Альбом №1).

[607] В «Шпанских мушках» играли: Манглер, Рыбинский, Панов, Палилов, Дочевский, М. Н. и П. Е. Труновы (см.: Царский вестник. 1928. 18. 11. № 14. С. 3.

[608] В состав студии вошли: Е. Д. Дикая, М. А. Золотарева. А. Я. Королева, Е. Г. Романова, Л. А. Холодович, А. М. Храповицкая, Е. Н. Яснопольская, М. Н. Березов (м. б. Борзов?), В. В. Вячеславский, В. И. Жедринский, В. П. Загороднюк, В. Ф. Лиозин, Н. Д. Попов, В. И. Пржевальский, А. А. Романов, В Эккерсдорф. Председатель студии В. П.Загороднюк (см.: Царский вестник.1928. 25. 11. № 15. С. 5).

[609] В главных ролях были заявлены: Л. Нильская, Е. Романова, Е. Яснопольская, М. Березов (м. б. Борзов? – В. К.), В. Вячеславский, В. Лиозин (см.: Новое время. 1930. 26. 02. № 2650. С. 3).

[610] *Арсеньев А. Б.* Русские театральные труппы в Белграде.

[611] Переписка Николая Евреинова с Юрием и Юлией Ракитиными. С. 254.

[612] Там же. С. 261.

[613] Beloemigracija u Jugoslaviji. S. 201–202.

[614] Новое время. 1926. 20. 01. № 1417. С. 4.

[615] *Арсеньев А. Б.* Русские театральные труппы в Белграде.

[616] Beloemigracija u Jugoslaviji. S. 201–202.

[617] Новое время. 1930. 15. 05. № 2715. С. 3.

[618] Там же. 05. 03. № 2656. С. 3.

[619] В труппе состояли: Боровиковская, Васильева, Владимирова, Дочевская, Каренина, Мей, Набокова, Романова, Трунова, Викентьев, Виноградов, Вячеславский, Дочевский, Заярный, Ключарев, Королевич, Лиозин, Локтев, Морозов, Сергеев, Спафари, Трунов, Эккерсдорф, Юрьев. Оформители –Дочевский и Трунов. Техчасть –Мамонтов (см.:Новое время. 1930. 05. 02. № 2635. С. 3).

[620] Новое время. 14. 06. № 2739. С. 3.

[621] Beloemigracija u Jugoslaviji. S. 208.

[622] Письмо Н. О. Масалитинова к Н. Лилиеву, Белград, от 8 марта 1935 г. // Масалитинов Н. О. Спомени, статии, писма. Сост. Т. Масалитинова, Н. Тихова, Г. Саев, А. Дертлиева Вступ. Ст. Н. Тиховой. София, 1987. С. 280.

[623] *Љ. Б.* Како је редитељ г. Масалитинов сценски тумачио «Злочин и казну» (Музеј позоришне уметности. Албом №1).

[624] Переписка Николая Евреинова с Юрием и Юлией Ракитиными. С. 566–567.

[625] Там же. С. 566.

[626] *Савковић М.* «Без мираза» од Островског // Српски књижевни гласник. С. 466, 467, 468 (Музеј позоришне уметности. Вырезка из журнала.)

[627] Beloemigracija u Jugoslaviji. S. 206.

[628] Ibid. S. 206–207.

[629] *Арсеньев А. Б.* Русские театральные труппы в Белграде; *Арсењев А.* Биографски именик. С. 309.

[630] Beloemigracija u Jugoslaviji. S. 207.

[631] Ibid.

[632] Ibid.

[633] *Ерић К.* Од Сибира до Цветног трга. Београд, 2004. С. 44.

[634] Beloemigracija u Jugoslaviji. S. 207.

[635] *Арсеньев А. Б.* Русские театральные труппы в Белграде.

[636] Beloemigracija u Jugoslaviji. S. 207–208.

[637] *Арсеньев А. Б.* Русские театральные труппы в Белграде.

[638] Там же.

[639] Среди исполнителей были: А.А. Дориан, А.М. Храповицкая, М.Т. Трунов, П.Е. Трунов, Е.Ф. Евгеньев, М.В. Духовской, Н.П. Рыбинский, С. А. Семынин, А.А. Орлов (см.: *Арсеньев А. Б.* Русские театральные труппы в Белграде).

[640] *Миклашевский О.* Указ. соч.

[641] *Арсеньев А. Б.* Русские театральные труппы в Белграде.

[642] Там же.

[643] Русское дело. 1943. 26. 09. № 17. С.1.

[644] В «Веселый бункер» вошли: ЛидияДмитриевна Авчинникова-Красноусова, молодая и талантливая балерина школы ЕленыДмитриевны Поляковой Татьяна Шамраевская, автор и исполнительромансов С. Н. Франк, автор, режиссер, артист К. Томин, актер А. Д. Криницкий, актер Л. В. Хондажевский, гармонист Фесенко, опереточный артист болгарских театров В. О. Жуковский (см.: Ведомости Русской Охранного Корпуса в Сербии. 1943. 07. 04. № 68. С. 3.

[645] *Стојковић Б. С.* Страни репертоар у драми Народног позоришта//Један век Народног позоришта у Београду. С. 250.

[646] Там же. С. 251.

[647] Pismo Jurija Erastoviča Ozarovskog intendantu Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu / Knjiћevna smotra. № 119. S. 65; *Арсењев А.* Биографски именик. С. 285–286.

[648] *Puškadija-Ribkin T.* Emigranti iz Rusije. S. 156.

[649] *Григоров К. М.* Воспоминания // Сборник «Воспоминания» Сост. Н. К. Григоров. М., 2008. Электронная версия.

[650] *Puškadija-Ribkin T.* Emigranti iz Rusije. S. 133–134; Незабытые могилы. Т. 6. Кн. 2. С. 592–503.

[651] В студию входили: И. А. Чарущ(с)ов, М. Дагестанская, Н. К. Долуханова, И. Т. Домин, М. М. Другина, Н. Н. Дувакин, Д. Р. Дувакина, Н. И.

Федоров,С. С. Градишин, А. С. Грудзинский, Д. С. Грудзинский, С. С. Грудзинский, Д. С. Гржемало, Н. И. Игнатьева, В. Ильина, В. Ф. Кривецкий (режиссер как гость), Леонидова, Е. В. Лукателла, В. Любич, Г. М. Мамонов, М. Н. Мамонова, Л. З. Маракина (как гость), Г. С. Маргуненко, Г. С. Марушенко, О. Р. Миклашевский (как гость), И. А. Молнер, В. Нархоецкий (?), Подколесина, Л. Г. Седова, А. Д. Сергеев, А. Н. Сергеев, А. Д. Струкова, С. К. Щербина, Т. Г. Тамарина, Н. Л. Тучемский, А. А. Васильев, И. А. Версе, Залесский. Даже был обязательный для солидной студии бухгалтер – А. Д. Щербаков (см.: *Ribkin-Puškadija T.* Ruski dramski studio u Zagrebu // Ruski emigranti u Hrvatskoj. S. 126.

[652] *Medarić M.* Doprinos ruskih emigranata Hrvatskoj likovnoj kulturi. S. 295.

[653] *Puškadija-Ribkin T.* Emigranti iz Rusije. S. 149.

[654] *Ribkin-Puškadija T.* Ruski dramski studio u Zagrebu. S. 115–116; Мнемозина Вып. 3. М., 2004. С. 554.

[655] *Ribkin-Puškadija T.* Ruski dramski studio u Zagrebu. S. 113–114.

[656] Ibid. S. 114–115.

[657] Ibid. S. 119.

[658] Ibid. S. 121, 122.

[659] Ibid. S. 123.

[660] Ibid. S. 125.

[661] Архив Джорданвилльской Духовной семинарии (США). Фонд В. К. Абданк Коссовский. Вырезка из газеты «Новое слово». Б. г.

[662] Цит. по: Arsenjev A. Ruska emigracija u Dubrovniku // Ruski emigranti u Hrvatskoj. S. 43.

[663] В спектакле играли Азанчевская, Трунова, Шумилина, Шелудякова, Макшеева, Димитриев, Трунов, Дементьев, Без-Корнилович, Юрьев, Беляев, Шелудяков (см.: *Arsenjev A.* Ruska emigracija u Dubrovniku // Ruski emigranti u Hrvatskoj. S. 43.)

[664] Новое время. 09. 12. 1924. № 1086. С. 3.

[665] Ibid. S. 132.

[666] *Medarić M.* Doprinos ruskih emigranata Hrvatskoj likovnoj kulturi. S. 295.

[667] Ibid. S. 165.

[668] *Lukšić I.* Ruski emigranti u Hrvatskoj. Prilog tipologiji mjesta // Ruski emigranti u Hrvatskoj. S. 13

[669] Академия театра, радио и телевидения – К. А. Тренев «Гимназисты» (1949 г.), см.:Repertuar slovenskih gledališč 1867–1967. S. 282; Ф. М. Достоевский «Кроткая» (1970 г.), см.: Repertuar slovenskih gledališč 1967–1972. S. 154; А. П. Чехов «Медведь» (1980 г.), «Свадьба» (1980 г.), см.: Repertuar slovenskih gledališč 1977–1982. S. 17, 17;

Городской театр Любляны – А. П. Чехов «Чайка» (1955 г.), «Дядя Ваня» (1957 г.), «Платонов» (1965 г.), Н. В. Гоголь «Женитьба» (1955 г.), В. В. Шкваркин «Чужой ребенок» (1958 г.), М. Горький «Мещане» (1956 г.), Н. Н. Евреинов «Комедия счастья» (1957 г.), В. П. Катаев «День отдыха»

(1961 г.), А. Н. Арбузов «Иркутская история» (1962 г.), см.: Repertuar slovenskih gledališč 1867–1967. S. 298–300, 304, 305, 309; М. А. Булгаков «Собачье сердце» (1979 г.), А. В. Вампилов «Утиная охота» (1982 г.), см.: Repertuar slovenskih gledališč 1977–1982. S. 22, 24; А. Галин «В Москву и обратно», (1984 г.), А. Гельман «Скамейка» (1987 г.), А. П. Чехов «Три сестры» (1987 г.), см.: Repertuar slovenskih gledališč 1982–1987. S. 25, 26, 26; В. Кунин «Интердевочка» (1991 г.), А. С. Пушкин «Моцарт и Сальери» (1991 г.), см.: Repertuar slovenskih gledališč 1987/88–1991/92. S. 37, 38;

Молодежный театр Любляны – Е. Шварц «Голый король» (1964 г.), см.: Repertuar slovenskih gledališč 1867–1967. S. 319; А. П. Чехов «Три сестры» (1992 г.), см.: Repertuar slovenskih gledališč 1987/88–1991/92. S. 42;

Словенский драматический театр в Триесте – И. С. Тургенев «Чужой хлеб» (1918 г.), Л. Н. Андреев «Анфиса» (1919 г.), Н. В. Гоголь «Ревизор» (1919 г., 1951 г.), «Женитьба» (1948 г., 1956 г.), К. М. Симонов «Так и будет» (1946 г.), «Русский вопрос» (1948 г.), М. Горький «Васса Железнова» (1953 г.), В. П. Катаев «Квадратура круга» (1956 г.), А. П. Чехов «Чайка» (1957 г.), «На большой дороге» (1961 г.), см.: Repertuar slovenskih gledališč 1867–1967. S. 342, 344, 345, 349, 350, 355, 346, 348, 349–350, 353, 355, 356, 360; А. П. Чехов «Три сестры» (1968 г.), Л. Н. Толстой «Власть тьмы» (1970 г.),см.: Repertuar slovenskih gledališč 1967–1972. S. 159, 160; А. П. Чехов «Вишневый сад» (1973 г.), М. Горький «Варвары» (1975 г.), см.:Repertuar slovenskih gledališč 1972–1977. S. 30, 31; А. Н. Арбузов «Иркутская история» (1978 г.), М. А. Булгаков «Иван Васильевич» (1979 г.), В. Э. Мейерхольд и Ю. Бонди «Алинур»(1979 г.), Н. В. Гоголь «Женитьба» (1982 г.), см.: Repertuar slovenskih gledališč 1977–1982. S. 30, 31, 31, 33; А. П. Чехов «Дядя Ваня» (1988 г.), см.:Repertuar slovenskih gledališč 1987/88–1991/92. S. 74–75;

Словенский Народный театр в Мариборе (драма) – А. П. Чехов «Медведь» (1919 г.), «Дядя Ваня» (1921 г.), «Три сестры» (1925 г.), Л. Н. Андреев «Гаудеамус» (1919 г.), «Мысль» (1921 г.),«Дни нашей жизни» (1922 г., 1930 г.), Л. Н. Толстой «Власть тьмы» (1920 г.), «Плоды просвещения» (1926 г.), «Живой труп» (1936 г.), М. Горький «На дне» (1920 г., 1940 г.),«Васса Железнова» (1951 г.), Л. Г. Биринский, «Молох» (1925 г.), Н. В. Гоголь «Ревизор» (1922 г., 1927 г., 1937 г., 1950 г.), «Женитьба» (1923 г., 1931 г., 1946 г., 1966 г.), М. П. Арцыбашев «Ревность» (1923 г.), А. В. Сухово-Кобылин «Свадьба Кречинского» (1923 г.), Сургучев И. Д. «Осенние скрипки» (1923 г.), А. Т. Аверченко «Игра со смертью» (1927 г.), А. Н. Островский «Гроза» (1933 г.), «Лес» (1947 г.), «Бесприданница» (1949 г.), И. С. Тургенев «Месяц в деревне» (1934 г.), В. П. Катаев «Квадратура круга» (1935 г.), «Миллион терзаний» (1946 г.), В. В. Шкваркин «Чужой ребенок» (1936 г.), Л. М. Леонов «Нашествие» (1945 г.), Г. К. Булгаков «Новый дом» (1946 г.), Н. И. Шестаков «Путь далекий» (1946 г.), В. Н. Билль-Белоцерковский «Жизнь зовет» (1947 г.), В. В. Иванов «Бронепоезд 14-69» (1947 г.), С. Я. Маршак «Кошкин дом» (1948 г.), К. М. Симонов «Русский вопрос» (1948 г.), Е. П. Петров «Остров мира» (1949 г.), С. В. Михалков «Веселое сновидение» (1949 г.), К. Г. Паустовский «Перстенек» (1966 г.), см.: Repertuar slo-

venskih gledališč 1867–1967. S. 376, 383, 390, 378, 382, 386, 398, 380, 391, 403, 381, 408, 414, 382, 386, 398, 384, 385, 388, 393, 399, 404, 410, 413, 430, 386, 386, 388, 393, 401, 410, 413, 401, 402, 410, 403, 409, 409, 410, 410, 411, 411, 411, 412, 412, 413, 430; А. Н. Островский «На всякого мудреца довольно простоты», А. П. Чехов «Дядя Ваня» (1974 г.),(1973 г.), см.: Repertuar slovenskih gledališč 1972–1977. S. 34, 35; А. В. Вампилов «Прошлым летом в Чулимске» (1978 г.), А. С. Грибоедов «Горе от ума» (1980 г.), М. Горький «Васса Железнова» (1982 г.), см.: Repertuar slovenskih gledališč 1977–1982. S. 35, 37, 39; А. П. Чехов «Три сестры» (1987 г.), М. К. Павлова «»Вртльак Музы Павловой» (1988 г.), см.:Repertuar slovenskih gledališč 1987/88–1991/92. S. 43, 45;

Словенский театр в Целье – В. Заложникова «Золушка» (1919 г.), «Спящая красавица» (1919 г.), «Янко и Метко» (1920 г.), Л. Н. Андреев «Мысль» (1920 г.), А. П. Чехов «Медведь» (1920 г.), «О вреде табака. – Трагик поневоле. – Свадьба. – Юбилей. –Медведь» (1956 г.), Толстой Л. Н. «Живой труп» (1930 г.), Н. В. Гоголь «Ревизор» (1946 г.), Г. К. Булгаков «Новый дом» (1947 г.), А. Я. Бруштейн «Катюша» (1947 г.), А. Н. Афиногенов «Далекое» (1949 г.), С. В. Михалков «Особое задание» (1949 г.), «Дикари» (1960 г.), В. П. Катаев «Квадратура круга» (1953 г.), А. С. Пушкин «Каменный гость» (1956 г.), Д. И. Фонвизин «Бригадир» (1956 г.), М. Горький «Враги» (1957 г.), см.: Repertuar slovenskih gledališč 1867–1967. S. 471, 471, 472, 472, 472, 490, 478, 480, 481, 481, 482, 482, 494, 485, 489, 489, 491; М. Горький «Мещане» (1969 г.), см.: Repertuar slovenskih gledališč 1967–1972. S. 173; А. П. Чехов «Чайка» (1973 г.), М. А. Булгаков «Зойкина квартира» (1975 г.), см.: Repertuar slovenskih gledališč1972–1977. S. 43, 44; А. П. Чехов «Три сестры» (1978 г.), Н. В. Гоголь «Женитьба» (1979 г.), см.: Repertuar slovenskih gledališč 1977–1982. S. 48, 49;А. П. Чехов «Дядя Ваня» (1984 г.), см.: Repertuar slovenskih gledališč1982–1987. S. 49; А. Галин «Звезды на утреннем небе» (1991 г.), М. А. Булгаков «Багровый остров» (1991 г.), см.:Repertuar slovenskih gledališč 1987/88–1991/92. S. 64, 64;

Словенский театр в Птуе – Л. Н. Толстой «Власть тьмы» (1925 г.), И. Д. Сургучев «Осенник скрипки» (сезон 1925/26 г.), В. П. Катаев «Квадратура круга» (сезон 1937/38 г., сезон 1945/46 г.), А. Н. Островский «Лес» (1941 г., сезон 1946/47 г.), В. В. Шкваркин «Чужой ребенок» (сезон 1945/46 г.), «Экзамен на жизнь» (сезон 1948/49 г.), В. П. Катаев «Миллион терзаний» (1947 г.), В. Н. Билль-Белоцерковский «Жизнь зовет» (сезон 1948/49 г.), С. В. Михалков «Особое задание» (1949 г.), Н. В. Гоголь «Женитьба» (1950 г.), М. Горький «На дне» (1953 г.), см.: Repertuar slovenskih gledališč 1867–1967. S. 505, 506, 510, 511, 511, 510, 511, 511, 511, 512, 523;

Театр Словенского приморья в Копере – В. В. Шкваркин «Чужой ребенок» (1951 г.), Н. И. Шестаков «Путь далекий» (1953 г.), см.: Repertuar slovenskih gledališč 1867–1967. S. 529, 530;

Словенский национальный драматический театр в Любляне – А. Н. Островский «Волки и овцы» (1974 г.), С. А. Найденов «Дети Ванюшина» (1974 г.), Ф. М. Достоевский «Сон смешного человека» (1975 г.), М. Горький

«Дети солнца», (1975 г.), М. А. Булгаков «Бег» (1976 г.), см.:Repertuar slovenskih gledališč 1972–1977. S. 7, 7, 8, 8; А. Н. Арбузов «Старомодная комедия» (1977 г.), М. Горький «Дачники» (1978 г.), Н. В. Гоголь «Ревизор» (1981 г.), А. Н. Островский «Лес» (1982 г.), см.: Repertuar slovenskih gledališč 1977–1982. S. 5, 6, 8, 9; А. П. Чехов «Чайка» (1982 г.), «Вишневый сад» (1986 г.), М. А. Булгаков «Мольер. Кабала святош» (1983 г.), Н. В. Гоголь «Игроки» (1986 г.), «Записки сумасшедшего» (1987 г.), см.:Repertuar slovenskih gledališč 1982–1987. S. 7, 8, 10, 10, 11; Ф. М. Достоевский «Дядюшкин сон» (1987 г.), «Преступление и наказание» (1990 г.), В. Аксенов «Цапля» (1988 г.), И. С. Тургенев «Месяц в деревне» (1990 г.), см.: Repertuar slovenskih gledališč1987/88–1991/92. S. 7–8, 14, 9, 13;

Словенский Приморский театр в Новой Горице – А. П. Чехов «Дядя Ваня» (1978 г.), И. С. Тургенев «Месяц в деревне» (1982 г.), см.: Repertuar slovenskih gledališč 1977–1982. S. 53, 55; Н. Р. Эрдман «Мандат» (1983 г.), Л. Г. Биринский «Вртоглавци» («Сумасброды») (1987 г.), см.:Repertuar slovenskih gledališč1982–1987. S. 53, 55.

[670] Ушедшая Любляна // Новое русское слово. 1975. 17. 08. С. 18.

[671] *Nablocka M.* Izpovedi. Ljubljana, 1959. S. 10.

[672] Ibid. S. 67–68.

[673] Ibid. S. 10, 12.

[674] *Kalan F.* Hvalnica igri. Gospa iz Astrahana. Ljubljana, 1980. S. 125

[675] *Nablocka M.* Izpovedi. S. 13, 14.

[676] Цит. по: *Вагапова Н. М.* Русская театральная эмиграция. С. 74.

[677] *Nablocka M.* Izpovedi. S. 35.

[678] Ibid. S. 15.

[679] *Gresserov-Golovin P.* Moja Ljuba Slovenija Spomini na moje delo v slovenskih operah od 1924 do 1951. Ljubljana, 1983. S. 28.

[680] *Kalan F.* Hvalnica igri. S. 123.

[681] *Nablocka M.* Izpovedi. S. 100.

[682] Ibid. S. 88.

[683] *Gresserov-Golovin P.* Moja Ljuba Slovenija. S. 29.

[684] Ibid.

[685] *Nablocka M.* Izpovedi. S. 90.

[686] Цит. по: *Вагапова Н. М.* Русская театральная эмиграция. С. 87, 88.

[687] *Gresserov-Golovin P.* Moja Ljuba Slovenija. S. 29.

[688] Письмо П. В. Борисова автору от 09. 08. 2007 г. (Архив автора.)

[689] *Nablocka M.* Izpovedi. S. 99.

[690] Письмо П. В. Борисова автору от 09. 08. 2007 г. (Архив автора.)

[691] *Nablocka M.* Izpovedi S. 64.

[692] Ibid. S. 65.

[693] Ibid. S. 112.

[694] Ibid. S. 119.

[695] *Gresserov-Golovin P.* Moja Ljuba Slovenija. S. 29.

[696] *Nablocka M.* Izpovedi. S. 24.

[697] *Палибрк-Сукић Н.* Указ. соч. С. 83; *Яськов В. Г.* Косарев. Синяковы. Хлебников (http://sp-issues.narod.ru/1/yaskov.htm); *Вагапова Н. М.* Русская театральная эмиграция. С. 76.

[698] Письмо П. В. Борисова автору от 09. 08. 2007 г. (Архив автора.)

[699] Цит. по: *Вагапова Н. М.* Русская театральная эмиграция. С. 84.

[700] Письмо П. В. Борисова автору от 09. 08. 2007 г. (Архив автора.)

[701] *Nablocka M.* Izpovedi. S. 99.

[702] Ibid. S. 101.

[703] *Moravec D.* Slovensko gledališče od vojne do vojne (1918–1941). Ljubljana, 1980. S. 82.

[704] Beloemigracija u Jugoslaviji. S.197.

[705] *Puškadija-Ribkin T.* Emigranti iz Rusije. S. 126.

[706] Ibid. S. 151.

[707] *Топаловић О. , Миленковић Т., Обрадовић М.* Врњачки Руси. Врњачка Бања, 2008. С. 113–116, 121.

[708] Новое время. 1930. 11. 02. № 2637. С. 3.

[709] *Puškadija-Ribkin T.* Emigranti iz Rusije. S. 127–128.

[710] Цит. по: *Одавић М.* Татјана Лукјанова Љубав према игрању и непрекидност игре стварања. Београд, 2008. С.13, 39, 43,47.

[711] Там же. С. 7.

[712] Там же. С. 8, 9.

[713] Там же. С.16–29.

[714] Там же. С. 52–59.

[715] Там же. С. 48.

[716] Новое время.1927. 12. 06. № 1832. С. 3.

[717] Новое время.1924. 14. 01. № 816. С. 5.

[718] Старое время.1923. 24/11. 12. № 12. С. 3.

[719] Там же. 1924. 14. 09. № 1014. С. 3.

[720] Там же. 1922. 21. 09. № 421. С. 3.

[721] Там же. 1925. 19. 09. № 1317. С. 4.

[722] Там же. 1924. 05. 01. № 811. С. 3;15. 02. № 842. С. 4;1923. 04. 11. № 759. С. 3.

[723] Там же. 1922. 30. 11. № 481. С. 4.

[724] Там же. 1923. 15. 07. № 663. С. 4;1924.23. 10.№ 1047. С. 3.

[725] Там же. 1924. 23. 08. № 996. С. 3.

[726] Там же. 1926. 01. 09. № 1601. С. 4.

[727] Там же. 1924. 05. 11. № 1058. С. 3.

[728] Там же. 19. 02. № 844. С. 3.

[729] Там же. 1925. 11. 07. № 1258. С. 4.

[730] *Димитријевић К.* Указ. соч. С. 69.

[731] Там же.

[732] Новое время. 1921. 24. 11. № 177. С. 3.

[733] Там же. 30. 11. № 182. С. 4.

[734] Там же. 1925. 03. 10. № 1379. С. 4.

[735] Там же. 17. 11. № 1367. С. 4;12. 12. № 1388. С. 4.
[736] Там же. 12. 12. № 1388. С. 4.
[737] Там же. 1926. 02. 01. № 1406. С. 4.
[738] Там же. 09. 06. № 1532. С. 3.
[739] Там же.07. 11. № 1689. С. 3.
[740] Там же. 1927. 07. 06. № 1835. С. 3.
[741] Там же. 10. 12. № 1984. С. 3; 1928. 04. 02. № 2027. С. 3.
[742] Там же. 1928. 15. 04. № 2086. С. 8.
[743] Там же. 24. 04. № 2092. С. 3.
[744] Царский вестник. 1930. 26. 10./13. 10. № 115. С. 7.
[745] http://passion-don.org/museum/spkaz_v.html
[746] Новое время. 1928. 06. 11. № 2254. С. 3.
[747] Там же. 1924. 19. 08. № 993. С. 4.
[748] Там же. 06. 09. № 1007. С. 3.
[749] Там же. 1925. 08. 02. № 1133. С. 3.
[750] Там же. 15. 02. № 1139. С. 3.
[751] Там же. 21. 03. № 1168. С. 4.
[752] Там же. 28. 03. № 1172. С. 4.
[753] Там же. 26. 04. № 1196. С. 4.
[754] Там же. 03. 05. № 1201. С. 4.
[755] Там же. 22. 05. № 1217. С. 4.
[756] Там же. 1924. 20. 11. №. 1071. С. .3.
[757] Там же. 10. 12. № 1087. С. 3.
[758] Там же. 14. 12. № 1091. С. 3.
[759] Там же. 1925. 01. 03. № 1151. С. 3.
[760] Там же. 28. 02. № 1150. С. 3; 01. 03. № 1151. С. 3.
[761] Там же. 1924. 21. 12. № 1097. С. 3.
[762] Там же. 18. 10. № 1043. С. 3.
[763] Там же. 23. 12. № 1098. С. 3; 26. 12. № 1101. С. 3.
[764] Там же. 27. 12. № 1102. С. 4.
[765] Там же. 1925. 04. 01. № 1103. С. 3.
[766] Там же. 17. 01. № 1116. С. 4.
[767] Там же. 18. 01. № 1117. С. 3.
[768] Там же. 14. 06. № 1235. С. 3.
[769] Там же. 1926. 07. 01. № 1409. С. 3.
[770] Цит. по: *Тихвинская Л.* Кабаре и театры миниатюр в России. 1908–1917. М., 1995. С. 153.
[771] Новое время. 1925. 27. 01. № 1123. С. 3.
[772] Там же. 30. 01. № 1125. С. 4.
[773] В составе труппы: Сазонова, Трунова, Дачевский, Мамонтов, Ольшанский, Сергеев, Трунов и др. (см.: Новое время. 1925. 06. 02. № 1131. С. 3).
[774] Там же. 12. 02. № 1136. С. 3.
[775] Там же. 14. 02. № 1138. С. 3.
[776] Там же. 1926. 09. 06. № 1532. С. 3.

[777] С. С. Франку намеревались посвятить свои выступления О. В. Апрелева, М. Я. Бологовская, М. М. Оленина, Е. Г. Романова, В. Е. Бологовской, Е. [Е]. Евгеньев, А. П. Марков, Г. В. Троицкий (см.: Новое время.1925. 01. 04. № 1177. С. 3).

[778] Там же. 10. 07. № 1257. С. 3.

[779] Роли в спектакле были распределены между Е.В. Глуховцовой, Ю.В. Ракитиной,М.М. Сергеевым, П.Е. Труновым, С.Н. Франком, В.И. Щучкиным, В.К. Яцыным (см.: Новое время. 1925. 05. 06. № 1228. С. 3).

[780] Там же. 1928. 23. 11. № 2269. С. 4.

[781] Там же. 02. 06. № 2124. С. 4.

[782] В труппу входили артисты Германович, Молотова, Молрен, Бологовской (см.: Новое время.1928. 04. 07. № 2149. С. 3).

[783] Там же. 1924. 07. 05. № 908. С. 3.

[784] Там же. 17. 05. № 917. С. 3.

[785] Там же. 1926. 29. 04. № 1501. С. 3.

[786] Там же. 14. 10. № 1638. С. 3.

[787] Там же. 27. 07. № 1570. С. 3.

[788] В ее составе выступали Н.А. Боровиковская, Н.К. Фалиеро, М.Е. Тараканова, В. и И. Федоровы, Т. Н. Пашкова, В. И. Щучкин, Л. В. Леонский, Б. И. Дачевский, С. Н. Бунин, Е. М. Спафари (см.: Новое время. 1927.09. 06. № 1829. С. 3).

[789] *Тихвинская Л.* Указ. соч. С. 152, 155.

[790] Новое время. 1927. 12. 06. № 1832. С. 3.

[791] Там же. 1928. 18. 10. № 2238. С. 3.

[792] Там же. 20. 10. № 2240. С. 3.

[793] Там же. 28. 10. № 2247. С. 4.

[794] Там же. 03. 11. № 2252. С. 3.

[795] Там же. 1925. 18. 06. № 1238. С. 3.

[796] Режиссер и дирижер Иван Годура. Участвовали: Сибирякова, Шенуарская, Орлова, Зорина, Роговая, Орлов, Томин, Шевелев, Островский, Яковлев и др. (см.: Царский вестник.1936. 01. 03. № 490. С. 3).

[797] Участники: г-жи Линевич, Драгневич, Гарданова (Горданова), гг. Баранов, Говоров, Ланцшевский. Художники В. Жедринский и П. Фроман. Конферансье – Эккерсдорф (см.: Новое время. 1927. 18. 10. № 1939. С. 4).

[798] Там же. 1927. 22. 10. № 1943. С. 3.

[799] Там же. 1924. 05. 04. № 884. С. 3; 10. 04. № 887. С. 3.

[800] Там же. 1923. 17. 02. № 543. С. 4.

[801] Там же. 1922. 09. 03. № 261. С. 3.

[802] Там же. 29. 09. № 428. С. 3.

[803] Там же. 11. 10. № 438. С. 3.

[804] *Димитријевић К.* Указ. соч. С. 55–57, 62, 65, 68–70, 72–80, 83, 84.

[805] Русское дело. 1922, 22. 04. № 113. С. 4.

[806] Там же. 23. 04. № 114. С. 5.

[807] Незабытые могилы. 2005. Т. 6. Кн. 1. С. 570.
[808] Русское дело. 1922,13. 05. № 129. С. 1.
[809] Незабытые могилы. Т. 6. Кн. 2. С. 346.
[810] Русское дело. 1922,08. 02. № 71. С. 3.
[811] Там же. 27. 01. № 66. С. 3.
[812] Незабытые могилыТ. 2. С. 405.
[813] Русское дело. 1922, 23. 04. № 114. С. 5.
[814] Там же.25. 03. № 92. С. 4.
[815] Русь. 1923,30. 12. № 230. С. 4.
[816] Русское дело. 1922,13. 01. № 61. С. 3.
[817] *Симонов К.* Собр. соч. В 10 т. М., 1983. Т. 9. С. 393.
[818] Русское дело. 1922, 15. 02. № 74. С. 1.
[819] Там же.13. 01. № 61. С. 3.
[820] Там же.18. 01. № 63. С. 2.
[821] Там же. 12. 05. № 128.С. 6.
[822] Там же.11. 04. № 105.С. 3.
[823] Незабытые могилы. 1999. Т. 1. С. 341.
[824] Там же.Т. 3. С. 484.
[825] Там же.Т. 4. С. 634.
[826] Русское дело. 1922, 10. 03. № 83. С. 3.
[827] *Васильев А., Триполитова К.* Маленькая балерина. Исповедь русской эмигрантки. М., 2010. С. 130.
[828] Русское дело. 1922, 10. 03. № 83. С. 3.
[829] Театрален свят. 1922, 01. 02. № 1. С. 9.
[830] Россия. 1920, 08. 10. №32. С. 2.
[831] Там же. 03. 10. № 31. С. 2.
[832] Там же. 01. 10. № 30. С. 2.
[833] Там же. 03. 10. № 31. С. 2.
[834] Материалы из семейного архива И.В. Сорокина, присланные автору (Архив автора).
[835] *Ескенази Ж.* Указ. соч. С. 31.
[836] Из воспоминаний академика, протоиерея Владимира Мошина // *Косик В. И.* Русская церковь в Югославии. С. 192–193.
[837] Новое время. 1922. 22. 09. № 422. С. 4; *Палибрк-Сукић Н.* Указ. соч. С. 78.
[838] Царский вестник.1931.22./9. 03. № 137.С. 4.
[839] *Палибрк-Сукић Н.* Указ. соч. С. 149.
[840] *Конради Д.* Русские эмигранты в музыкальной жизни Белграда // Новое русское слово. 1982. 22. 09.
[841] *Александров Е. А.* Указ. соч. С. 71.
[842] Там же. С. 483.
[843] Православная Русь. 1968. № 12. С. 13.
[844] *Палибрк-Сукић Н.* Указ. соч. С. 77.
[845] Там же. С. 78.
[846] Там же. С. 141.

[847] Там же. С. 79.

[848] *Арсеньев А.* У излучины Дуная. 56, 57.

[849] *Арсеньев А. Б.* Русское духовенство и русские церковные приходы в Воеводине. С. 226–227, 232, 239.

[850] Там же. С. 234, 235.

[851] Beloemigracija u Jugoslaviji. S. 220.

[852] *Арсењев А.* «Показаћемо да и овде, далеко иза граница отаџбине, живи моћ стварања...». С. 206.

[853] *Стерјовски А.* Указ. соч. С. 95–96.

[854] Новое время. 1923. 22. 06. № 645. С. 3.

[855] Там же. 1921. 24. 04. № 3. С. 4.

[856] См.: *Марковић С.* Вклад русской эмиграции в культурную и художественную жизнь Лесковаца и Лесковацкого района (Сербия) // Славянский альманах, 2007, М., 2008.

[857] Новое время. 1921. 21. 10. № 148. С.4; Документы из Хорватского государственного архива, присланныеТ. В. Пушкадией-Рыбкинойавтору: HR-HDA-218, B-6625 – 22.8.1944. kut. 113; HR-HDA-218, B-6439 – 18.8.1944 kut 112; HR-HDA-218, B-10330. –23.9.1942. kut. 55; HR-HDA-218, B-9523 – 31.8.1942. kut.55.

[858] *Puškadija-Ribkin T.* Emigranti iz Rusije. S. 145–146.

[859] В нем пели бежавшие из России Павел Бальва, Михаил Белецкий, Сергей Хоружий, Иван Яковлев, Григорий Янишев, Ираида Комаревская, Иван Криворучко, Таисия Лебедева-Акинфиева, Ольга Лихтер, Мария Миллер, Наталия Нагорная, Ирина Непокойчицкая, Николай Новиков, Павла Орехова, Ольга Похлебина, Никанор Петров, Федор Романов, Ирина Сабурова-Троицкая, Михаил Саринов, Татьяна Сорокина, Татьяна Сркуль (см.: *Puškadija-Ribkin T.* Emigranti iz Rusije. S. 95).

[860] *Ivanišević G.* Sedamdeset godina Čirilo-Metodova kora / Čirilo-Metodov kor Crkveno pjevanje u Hrvatskoj Knjga izlaganja na simpoziji održanom u Zagrebu 20 prosinca 2001. povodom 70. obljetnice osnutka Čirilo-Metodova kora/ Zagreb, 2002. S. 76.

[861] Ibid.

[862] Ibid. S. 70.

[863] *Puškadija-Ribkin T.* Emigranti iz Rusije. S. 95.

[864] *Ivanišević G.* Sedamdeset godina Čirilo-Metodova kora. S. 77.

[865] Ibid. S. 78.

[866] Ibid. S. 80.

[867] *Puškadija-Ribkin T.* Emigranti iz Rusije. S. 145–146.

[868] *Ivanišević G.* Sedamdeset godina Čirilo-Metodova kora. S. 83, 85, 127.

[869] Новое время. 1921. 11. 12. № 191. С. 4.

[870] Там же. 1927. 27. 02. № 1748. С. 2.

[871] Незабытые могилы Т. 5. С. 573.

[872] *Бълчев Вл.* Златин и диригентството на операта // Златорог, 1921. Январь–февраль. Кн. 1–2. С. 106.

[873] Там же. С. 108.

[874] Там же. С. 107.
[875] *Бикс Р.* На опера в стара София. София. 2000. С. 87, 169.
[876] Там же. С. 217.
[877] *Мицова И.* История одной семьи (XX век: Болгария – Россия). М., 2008. С. 294.
[878] Б*икс Р.* На опера в стара София. С. 146-147; http://www.biografia.ru/show_bio.aspx?id=42283
[879] *Глинский Н.* Моя жизнь–весь XX век. С. 221.
[880] Там же. С. 190.
[881] *Мицова И.* Указ. соч. С. 296.
[882] Там же.
[883] *Бикс Р.* Указ. соч. С. 148.
[884] Там же. С. 153, 156, 157, 158.
[885] *Тинин И.* Указ. соч. С. 48–49.
[886] *Матвеева И. В.* Из жизни русской эмиграции в Болгарии: отрывки воспоминаний // Славянский альманах 2004, М., 2005. С. 519; Незабытые могилы.Т. 3. С. 199; *Бикс Р.* Указ. соч. С. 150.
[887] *Абаджиев А.* Иван Вульпе Основоположникът. София, С. 3–10.
[888] Голос.1930,01. 06. № 239. С. 3.
[889] Русское дело. 1922, 03. 03. № 81. С. 3; 13. 05. № 129. С. 1.
[890] Там же. 25. 03. № 92. С. 4.
[891] Там же.12. 03. № 84. С. 3.
[892] Там же. 15. 03. № 85. С. 3.
[893] Русь. 1922, 03. 09. № 19. С. 4.
[894] Цит. по: *Бикс Р.* Указ. соч. С. 87, 169.
[895] *Бикс Р.* Указ. соч. С. 104, 169.
[896] Там же. С. 110.
[897] Там же. С. 141, 142.
[898] Там же. С. 85.
[899] Незабытые могилы. Т. 3. С. 42.
[900] *Бикс Р.* Указ. соч. С. 169.
[901] Россия. 1920, 08. 10. № 32. С. 2.
[902] Русское дело. 1922, 03. 03.№ 81. С. 3.
[903] Русь. 1923, 18. 03. № 64. С. 3.
[904] Русь. 1923, 23. 03. № 66. С. 3.
[905] Незабытые могилы Т. 6. Кн. 2. С. 43.
[906] *Бикс Р.* Указ. соч. С.87.
[907] *Турлаков С.* Указ. соч. С. 28.
[908] Там же. С. 33.
[909] Там же. С. 29.
[910] *Мосусова Н.* Руска уметничка емиграција и музичко позориште у Југославији између два светска рата // Руска емиграција. С.145.
[911] *Павловиић М.* Институализовања опере (и балета) у народном позоришту у Београду и руски уметници // Руска емиграција. С. 161.
[912] Театрал. Русское искусство. С. 48.

[913] Там же.
[914] Там же. С. 47–48.
[915] *Турлаков С.* Указ. соч. С. 26.
[916] *Петровић В.* Руски оперски певачи и београдска музичка критика и публика // Руска емиграција. С. 176.
[917] *Турлаков С.* Указ. соч. С. 26.
[918] *Вагапова Н.* Счастливые московские годы Юрия Ракитина // Јуриј Љвович Ракитин – живот, дело, сећања. Зборник радова. С. 26.
[919] *Турлаков С.* Указ. соч. С. 26.
[920] Там же. С. 33; http://www.biografia.ru/show_bio.aspx?id=108462
[921] *Театрал.* Русское искусство. С. 46; *Арсењев А.* Биографски именик руских емиграната. С. 293.
[922] *Турлаков С.* Указ. соч. С. 28, 34; Театрал. Русское искусство. С. 46; *Арсењев А.* Биографски именик руских емиграната. С. 237.
[923] *Павловић М.* Указ. соч. С. 158.
[924] *Театрал.* Русское искусство. С. 46; *Турлаков С.* Указ. соч. С. 28.
[925] *Палибрк-Сукић Н.* Указ. соч. С. 72.
[926] *Арсењев А.* Биографски именик руских емиграната. С. 253.
[927] Comoedia. 1926. № 39. С. 19.
[928] Незабытые могилы. Т. 1. С. 181.
[929] Comoedia. 1926. № 39. С. 19.
[930] *Петровић В.* Указ. соч. С. 174.
[931] *Арсењев А.* Биографски именик руских емиграната. С. 253.
[932] *Петровић В.* Указ. соч. С. 174.
[933] *Театрал.* Русское искусство. С. 46.
[934] *Петровић В.* Указ. соч. С. 174.
[935] *Арсењев А.* Биографски именик руских емиграната. С. 253.
[936] *Петровић В.* Указ. соч. С. 174.
[937] *Арсењев А.* Биографски именик руских емиграната. С. 253.
[938] *Петровић В.* Указ. соч. С. 173.
[939] Comoedia. 1926. 22. 02. № 25. С. 11.
[940] *Турлаков С.* Указ. соч. С.34; Незабытые могилы. Т. 4. С. 250.
[941] Новое время. 1927. 09. 07. № 1853. С. 3.
[942] *Павловић М.* Указ. соч. С. 172; *Арсењев А.* Биографски именик руских емиграната. С. 274;
[943] *Павловић М.* Указ. соч. С. 158; *Арсењев А.* Биографски именик руских емиграната. С. 301.
[944] Новое время. 1926. 12. 02. № 1436. С. 3.
[945] Comoedia. 1926. 05. 04. № 31. С. 30.
[946] Ibid. С. 27, 30.
[947] Beloemigracija u Jugoslaviji. S. 216.
[948] Ibid.
[949] Новое время. 1926. 13. 02. № 1437. С. 3.
[950] *Арсењев А.* Биографски именик руских емиграната. С. 286; Незабытые могилы. Т. 5. С. 226.

[951] Новое время. 1925. 18. 11. № 1368. С. 3.
[952] *Турлаков С.* Указ. соч. С. 34; Незабытые могилы. Т. 6. Кн. I. С. 388.
[953] Новое время. 1927. 09. 07. № 1853. С. 3.
[954] *Турлаков С.* Указ. соч. С. 26.
[955] *Театрал.* Русское искусство. С. 46.
[956] *Петровић В.* Ксенија Роговска-Христић // Руси без Русије. С. 58.
[957] Там же. С. 62.
[958] Там же. С. 63.
[959] Там же. С. 66.
[960] Там же. С. 66.
[961] Beloemigracija u Jugoslaviji. S. 810– 811.
[962] *Петровић В.* Ксенија Роговска-Христић.С. 69.
[963] Там же. С. 72.
[964] *Турлаков С.* Указ. соч. С.37; *Петровић В.* Руски оперски певачи. С. 174; *Арсењев А.* Биографски именик руских емиграната. С. 319.
[965] *Театрал.* Русское искусство. С. 46; *Арсењев А.* Биографски именик руских емиграната. С. 257; *Турлаков С.* Указ. соч. С. 34; Незабытые могилы.Т. 2. С. 625.
[966] Новое время. 1928. 14. 06. № 2133. С. 3.
[967] Театрал. Русское искусство. С. 46– 47; *Арсењев А.* Биографски именик руских емиграната. С. 261.
[968] Турлаков С. Указ. соч. С. 37; Незабытые могилы. Т. 1. С. 184.
[969] *Театрал.* Русское искусство.С. 47.
[970] *Петровић В.* Руски оперски певачи. С. 173.
[971] *Арсењев А.* Биографски именик руских емиграната. С. 262.
[972] *Петровић В.* Руски оперски певачи. С. 173.
[973] *Турлаков С.* Указ. соч. С. 38.
[974] Новое время. 1922. 28. 02. № 253. С. 3.
[975] *Петровић В.* Руски оперски певачи. С. 173.
[976] *Арсењев А.*Биографски именик руских емиграната.С. 262.
[977] *Петровић В.* Руски оперски певачи. С. 173.
[978] Там же.
[979] *Турлаков С.* Указ. соч. С. 26.
[980] *Арсењев А.* Биографски именик руских емиграната. С. 278.
[981] *Турлаков С.* Указ. соч. С. 26.
[982] Там же.
[983] *Драгутиновић Б.* Указ. соч. С. 123.
[984] *Петровић В.* Руски оперски певачи.С. 173.
[985] *Арсењев А.* Биографски именик руских емиграната. С. 278.
[986] *Драгутиновић Б.* Указ. соч. С. 123.
[987] *Турлаков С.* Указ. соч. С. 37.
[988] *Арсењев А.* Биографски именик руских емиграната. С. 293.
[989] Там же. С. 293.
[990] *Театрал.* Русское искусство.С. 47.
[991] Там же.

[992] *Турлаков С.* Указ. соч. С.34
[993] Новое время. 1929. 20. 04. № 2391. С. 3.
[994] *Палибрк-Сукић Н.* Указ. соч. С. 68.
[995] Beloemigracija u Jugoslaviji. S. 211.
[996] Ibid.
[997] Comoedia. 14. 01. 1924. №2. С. 5.
[998] *Драгутиновић Б.* Указ. соч. С. 122; Петровић В. Руски оперски певачи. С. 172.
[999] *Арсењев А.* Биографски именик руских емиграната. С. 288; *Турлаков С.* Указ. соч. С. 28, 33; Незабытые могилы. Т. 5. С. 308.
[1000] *Театрал.* Русское искусство. С. 45–46.
[1001] Beloemigracija u Jugoslaviji. S. 209.
[1002] *Драгутиновић Б.* Указ. соч. С. 122.
[1003] Цит. по: *Павловић М.* Институализовања опере (и балета). С. 160–161.
[1004] *Драгутиновић Б.* Указ. соч. С. 122–123.
[1005] Beloemigracija u Jugoslaviji. S. 210.
[1006] Ibid. S. 211.
[1007] *Драгутиновић Б.* Указ. соч. С. 123.
[1008] *Арсеньев А.* У излучины Дуная. С. 43, 44.
[1009] *Арсењев А.* «Показаћемо да и овде, далеко иза граница отаџбине, живи моћ стварања...». С. 197.
[1010] *Арсеньев А.* У излучины Дуная. С. 43, 44.
[1011] *Арсењев А.* «Показаћемо да и овде, далеко иза граница отаџбине, живи моћ стварања...». С. 205.
[1012] *Арсеньев А.* У излучины Дуная. С. 50.
[1013] Незабытые могилы. Т. 6. Кн. 2. С. 441.
[1014] *Палибрк-Сукић Н.* Указ. соч. С. 67, 68.
[1015] Там же. С. 73.
[1016] Там же. С. 68, 69
[1017] Там же. С. 70.
[1018] Там же.
[1019] Там же. С. 72.
[1020] Beloemigracija u Jugoslaviji. S. 218.
[1021] Русский Дом. С. 19.
[1022] Там же. С. 19–20.
[1023] Там же. С. 21.
[1024] Beloemigracija u Jugoslaviji. S. 218.
[1025] Ibid. S. 219.
[1026] Россия и славянство. 1933. 04 03. № 217. С. 4.
[1027] *Турлаков С.* Указ. соч. С. 42.
[1028] *Конради Д.* Указ. соч.
[1029] *Александров Е. А.* Указ. соч. С. 47.
[1030] См.: Памяти павших. Кадетская перекличка, 1978–80. № 20–25 (http:// www.xx13.ru/kadeti/kp20_25.htm#барям).

[1031] *Театрал*. Русское искусство. С. 43.
[1032] Beloemigracija u Jugoslaviji. S. 212.
[1033] *Puškadija-Ribkin T*. Emigranti iz Rusije. S. 152.
[1034] Ibid. S. 152–153.
[1035] Новое время. 1921. 21. 05. № 23. С. 3; там же. 1925. 28. 10. № 1350. С. 3.
[1036] Там же. 1922. 14. 09. № 415. С. 3.
[1037] Там же. 1929. 20. 04. № 2391. С. 3.
[1038] Там же. 1923. 01. 11. № 530. С. 3.
[1039] *Puškadija-Ribkin T*. Emigranti iz Rusije. S. 148.
[1040] Ibid. S. 150.
[1041] Ibid. S. 164.
[1042] Ibid. S. 157.
[1043] Ibid. S. 163.
[1044] Ibid. S. 166.
[1045] Новое время. 1921. 14. 08. № 92. С. 4.
[1046] Beloemigracija u Jugoslaviji. S. 212.
[1047] *Арсењев А*. «Показаћемо да и овде, далеко иза граница отаџбине, живи моћ стварања...». С. 202.
[1048] Comoedia. 1924, 20. 10. № 8. С. 15.
[1049] Ibid. С. 18.
[1050] Ушедшая Любляна // Новое русское слово. 1975.17. 08. С. 18.
[1051] Beloemigracija u Jugoslaviji. S. 212.
[1052] Repertuar slovenskih gledališč 1867–1967. S. 205, 208, 210. 214,223, 231, 241, 243, 244, 248, 250, 255, 258, 269, 274, 275, 446, 448–449, 452, 455, 462, 466; Repertuar slovenskih gledališč 1967–1972. S. 137, 140, 142; Repertuar slovenskih gledališč 1972–1977. S. 13–14; Repertuar slovenskih gledališč 1977–1982. S. 11, 42; Repertuar slovenskih gledališč 1982–1987. S. 13–14, 15, 44, 45; Repertuar slovenskih gledališč 1987/88–1991/92. S. 18, 25–26, 53–54, 57.
[1053] Repertuar slovenskih gledališč 1867–1967. S. 210, 214, 215, 218, 221, 226, 238, 250, 253, 272, 448, 449, 451, 454, 455; Repertuar slovenskih gledališč 1967–1972. S.141; Repertuar slovenskih gledališč 1977–1982. S. 41.
[1054] Repertuar slovenskih gledališč 1867–1967. S. 234, 255, 264, 272, 274, 451; Repertuar slovenskih gledališč1972–1977. S.11; Repertuar slovenskih gledališč 1982–1987. S. 13.
[1055] Repertuar slovenskih gledališč 1867–1967. S. 210, 218–221, 233, 238, 241, 258, 259, 264, 276; Repertuar slovenskih gledališč 1967–1972. S. 142; Repertuar slovenskih gledališč 1972–1977. S. 11, 12; Repertuar slovenskih gledališč 1987/88–1991/92. S. 19.
[1056] Repertuar slovenskih gledališč 1867–1967. S. 225, 253, 275, 456; Repertuar slovenskih gledališč 1977–1982. S. 13.
[1057] Repertuar slovenskih gledališč 1867–1967. S. 255.
[1058] Repertuar slovenskih gledališč 1982–1987. S. 14.
[1059] Repertuar slovenskih gledališč 1867–1967. S. 220, 263, 269, 273, 460, 465; Repertuar slovenskih gledališč 1967–1972. S. 138; Repertuar slovenskih gledališč

1972–1977. S. 38; Repertuar slovenskih gledališč 1977–1982. S. 13, 14; Repertuar slovenskih gledališč 1982–1987. S. 17, 42.

[1060] Repertuar slovenskih gledališč 1867–1967. S. 235.

[1061] Ibid. S. 271, 454; Repertuar slovenskih gledališč 1967–1972. S. 139; Repertuar slovenskih gledališč 1987/88–1991/92. S. 51.

[1062] Repertuar slovenskih gledališč 1972–1977. 1978. S. 14.

[1063] Repertuar slovenskih gledališč 1977–1982. 1983. S. 40.

[1064] Repertuar slovenskih gledališč 1867–1967. Ibid. S. 255, 255, 254.

[1065] Ibid. S. 211, 212, 212, 212, 213, 213, 213, 214, 214.

[1066] Ibid. S. 223, 223, 223, 224, 224, 224, 224, 225.

[1067] Ibid. S. 210, 215.

[1068] Beloemigracija u Jugoslaviji. S. 212.

[1069] Новое время. 1922. 5. 10. № 433. С. 3.

[1070] Там же. 1923. 20. 02. № 545. С. 4.

[1071] Арсењев А. «Показаћемо да и овде, далеко иза граница отаџбине, живи моћ стварања...». С. 207.

[1072] Новое время. 1923. 10. 11. № 764. С. 4; 1923. 27. 10. № 752. С. 3.

[1073] Там же. 1922. 21. 09. № 421. С. 3.

[1074] Там же. 22. 07. № 370. С. 3.

[1075] Там же. 1927. 15. 06. № 1833. С. 4.

[1076] Comoedia. 1925. 01. 03. № 27. С. 2–3.

[1077] Ibid. 1926. 29. 03. № 30. С. 27.

[1078] Из воспоминаний академика, протоиерея Владимира Мошина // *Косик В. И.* Русская церковь в Югославии. С. 192.

[1079] В хоре пели: сопрано –Мими Стефанович, Мира Неделькович, Е. Петровская, Д. Зиле, Е. Лужина, Е. Черноглазова, Л. Алексеева, Е. Мартенс, альты –Л. Беляева, А. Родзянко, С. Климонтович, Л. Островская, А. Дмитриева, О. Гриценко, Мленовская, теноры –Н. Усенко, Д. Бондаренко, В. Водольский, В. Буштет, И. Аверченко, В. Жилин, басы –М. Родзянко, И. Чернявский, А. Козлов, В. Размаинский, В. Росинский, И. Соколов, М. Тромпетер (см.: Палибрк-Сукић Н. Указ. соч. С. 71).

[1080] Там же. С. 147.

[1081] *Полчанинов Р.* Русские студенты, сокола и НТСНП в Хорватии // За свободную Россию№ 32(61), май, 2005.

[1082] Новое время. 1922. 20. 07. № 368. С. 3.

[1083] Там же. 05. 12. № 484. С. 3.

[1084] *Arsenjev A.* Ruska emigracija u Dubrovniku. S. 33–34.

[1085] Ibid. S. 34.

[1086] Ibid. S. 43–44.

[1087] Ibid. S. 44.

[1088] Ibid.

[1089] Новое время. 1929. 29. 05. № 2421. С. 3.

[1090] Там же. 1921. 11. 12. № 191. С. 4.

[1091] Там же. 1922. 25. 02. № 251. С. 3.

[1092] Beloemigracija u Jugoslaviji. S. 216.
[1093] Новое время. 1926. 07. 09. № 1606. С. 4.
[1094] Там же. 1928. 26. 12. № 2295. С. 3.
[1095] *Драгутиновић Б.* Указ. соч. С. 115.
[1096] *Турлаков С.* Указ. соч. С. 42.
[1097] Beloemigracija u Jugoslaviji. S. 216.
[1098] *Турлаков С.* Указ. соч. С. 42.
[1099] *Арсејеев А.* Биографски именик руских емиграната. С. 281; его же. Вклад русских эмигрантов в культуру, науку, экономику Сербии»// Русские в Сербии. С. 234.
[1100] Там же. С. 304.
[1101] *Качаки J.* Указ. соч. С. 239.
[1102] Незабытые могилы. Т. 1. С. 615.
[1103] *Театрал.* Русское искусство. С. 43.
[1104] Там же. С. 42–43.
[1105] Новое время. 1921. 13. 05. № 16. С. 3.
[1106] Там же. 1923. 20. 02. № 545. С. 4.
[1107] Beloemigracija u Jugoslaviji. S. 216.
[1108] Ibid. S. 217–218.
[1109] *Арсењев А.* «Показаћемо да и овде, далеко иза граница отаџбине, живи моћ стварања...». С. 205.
[1110] Там же. С. 206; Незабытые могилы. Т. 6. Кн. 2. С. 22.
[1111] Краткая автобиография О. С. Гребенщикова (как композитора-музыканта) // Жизнь и приключения геоботаника, художника, композитора, поэта – Олега Сергеевича Гребенщикова (1905–1980). М., 2006. С. 70.
[1112] Там же. С. 72.
[1113] Там же. С. 75–76.
[1114] Там же. С. 81-82.
[1115] Там же. С. 73, 74.
[1116] *Арсењев А.* «Показаћемо да и овде, далеко иза граница отаџбине, живи моћ стварања...». С.198.
[1117] *Арсеньев А.* У излучины Дуная. С. 44.
[1118] *Палибрк-Сукић Н.* Указ. соч. С. 80.
[1119] Там же. С. 80, 81.
[1120] *Арсењев А.* «Показаћемо да и овде, далеко иза граница отаџбине, живи моћ стварања...». С. 206.
[1121] Там же.
[1122] *Puškadija-Ribkin T.* Emigranti iz Rusije. S. 171.
[1123] Новое время. 1923. 26. 10. № 751. С. 3.
[1124] Там же. 1924. 27. 01. № 826. С. 3; 1926. 17. 06. № 1538. С. 3.
[1125] Там же. 1924. 11. 07. № 961. С. 3.
[1126] *Стерјовски А.* Указ. соч. С. 63.
[1127] *Арсеньев А.* У излучины Дуная. С. 185, 186.

[1128] *Драгутиновић Б.* Указ. соч. С. 136.

[1129] *Слонимская Ю.* Карсавина вечер // Златорог. 1922. Март–апрель. Кн. 3–4. С. 243.

[1130] *Консулова В.* Из историята на българския балет. София, 1981. С. 72.

[1131] Там же. С. 80-81.

[1132] *Фуренъ С.* Руските балетни артисти въ София // Златорог. 1920. Март. Кн. 3. С. 286, 287.

[1133] Там же. С. 287.

[1134] Там же.

[1135] Там же. С. 288.

[1136] Там же.

[1137] *Цонева Н.* Русская классическая балетная школа в Болгарии // Русское зарубежье в Болгарии. С. 78.

[1138] *Консулова В.* Указ. соч. С. 83–84.

[1139] Там же. С. 95.

[1140] Там же. С. 100.

[1141] Там же. С. 82.

[1142] *Цонева Н.* Указ. соч. С. 78.

[1143] Русское дело.1922, 13. 01. № 61. С. 3.

[1144] Там же. 10. 03. № 83. С. 3.

[1145] *Консулова В.* Указ. соч. С. 83–85.

[1146] Там же. С. 92.

[1147] Русское дело. 1922, 08. 03. № 82. С. 3.

[1148] *Консулова В.* Указ. соч. С. 92.

[1149] Там же. С. 92–93.

[1150] Там же. С. 81.

[1151] Цит. по: *Консулова В.* Указ. соч. С. 94.

[1152] Там же.

[1153] Там же. С. 86.

[1154] Русское дело.1925, 17. 02. № 75. С. 3.

[1155] Там же. 1922, 19. 02. № 76. С. 3.

[1156] Там же. 26. 03. № 91. С. 4.

[1157] *Слонимская Ю.* Карсавина вечер // Златорог. 1922. Март-апрель. Кн. 3–4. С. 244.

[1158] *Дертлиева А.* Творческа и жизненна съдба на Анна Митрофановна Воробьова По документи от личния ѝ архив // Българо-руски отношения през XX век. София, 2000. С. 94.

[1159] Там же. С. 94–95.

[1160] *Дертлиева-Киселиновска А.* Анна Воробьева и болгарский балет // Русское зарубежье в Болгарии. С. 81.

[1161] *Дертлиева А.* Творческа и жизненна съдба на Анна Митрофановна Воробьова. С. 95–96.

[1162] Личный архив Т. К. Пчелинцевой; Дертлиева А. Творческа и жизненна съдба на Анна Митрофановна Воробьова. С. 96.

[1163] Цит. по: *Дертлиева А.* Творческа и жизненна съдба на Анна Митрофановна Воробьова. С. 96.

[1164] Бялата емиграция в България. Каталог. София, 1996. С. 55.

[1165] *Писарева Л.* Как Върбеви стали Вербевыми // Русская газета. 2005, 5–11 сент. № 34 (105). С. 6.

[1166] *Балканска Р.* Живот в движение и красота Балерината Валя Вербева // Музикални хоризонти. 1999. № 4/5. С. 46–47.

[1167] *Писарева Л.* Как Върбеви стали Вербевыми. С. 6.

[1168] Там же.

[1169] Там же.

[1170] Личный архив Т. К. Пчелинцевой.

[1171] Там же.

[1172] Воспоминания Е. В. Бесчастновой, дочери В. П. Вербевой в разговоре с автором от 13 марта 2008 г. (Архив автора.)

[1173] *Балканска Р.* Живот в движение и красота Балерината Валя Вербева. С. 48.

[1174] Воспоминания Е. В. Бесчастновой.

[1175] Там же.

[1176] *Балканска Р.* Живот в движение и красота Балерината Валя Вербева. С. 47.

[1177] Воспоминания Е. В. Бесчастновой.

[1178] Там же.

[1179] *Балканска Р.* Живот в движение и красота. С. 48.

[1180] Воспоминания Е. В. Бесчастновой; Концерт на първия випуск на държавното средно училище 1957–1958 г. Народна опера, 1958, 30 мая.С. 9, 10, 12.

[1181] Воспоминания Е. В. Бесчастновой.

[1182] Цит. по: *Писарева Л.* Как Върбеви стали Вербевыми. С. 6.

[1183] *Балканска Р.* Живот в движение и красота. С. 48.

[1184] Там же.

[1185] Воспоминания Е. В. Бесчастновой.

[1186] Цит. по: *Писарева Л.* Как Върбеви стали Вербевыми. С. 6.

[1187] Воспоминания Е. В. Бесчастновой.

[1188] Цит. по: *Писарева Л.* Как Върбеви стали Вербевыми. С. 6.

[1189] *Вербева В.* Болгарская Терпсихора. Рукопись. (Личный архив Веры Кировой). С. 4.

[1190] Автобиография Веры Кировой. Машинопись. (Личный архив Веры Кировой).

[1191] *Вербева В.* Болгарская Терпсихора.С. 1, 2, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 20, 22, 28.

[1192] *Рожков С.* Современные организации. С. 212, 213.

[1193] *Театрал.* Русское искусство. С. 43.

[1194] *Павлович М.* Становление оперы и балета в белградском Народном театре и русские артисты // Русская эмиграция в Югославии.М., 1996. С. 306–307.

[1195] *Драгутиновић Б.* Указ. соч. С. 145.
[1196] Beloemigracija u Jugoslaviji. S. 213.
[1197] Ibid.
[1198] Новое время. 1925. 10.07. № 1257. С. 4.
[1199] Там же. 1929. 23. 05. № 2417. С. 3.
[1200] *Гортынский* http:// www.burenkov.ru/genealogy/drevo/apcha-laeva.html
[1201] *Павлович М.* Становление оперы и балета. С. 307; Россия и славянство. 1933. 01.07. № 222. С. 4; Р. Русское искусство в Югославии // Часовой. С. 32; *Драгутиновић Б.* Указ. соч. С. 144; *Шукуљевић-Марковић К.* Јелена Димитријевна Пољакова // Руси без Русије. С. 46, 48, 49–55: Beloemigracija u Jugoslaviji. S. 213, 214.
[1202] Архив М. П. Олениной (Музеј позоришне уметности Србије).
[1203] Там же.
[1204] Там же.
[1205] Там же.
[1206] Там же.
[1207] Там же.
[1208] *Драгутиновић Б.* Указ. соч. С. 151.
[1209] Архив М. П. Олениной (Музеј позоришне уметности Србије).
[1210] Там же.
[1211] *Арсењев А.* Биографски именик руских емиграната. С. 238–239; Незабытые могилы.Т. 1. С. 636–637.
[1212] *Жуковский А. М.* Мой жизненный путь (Архив автора.)
[1213] Новое время. 1930. 09. 10. № 2838. С. 3; Переписка Николая Евреинова с Юрием и Юлией Ракитиными. С. 259.
[1214] Переписка Николая Евреинова с Юрием и Юлией Ракитиными. С. 558.
[1215] *Конради Д.* Русские эмигранты в музыкальной жизни Белграда // Новое русское слово. 1982. 22. 09.
[1216] *Драгутиновић Б.* Указ. соч. С. 145.
[1217] *Манојловић Т.* Царска невеста//Comoedia, № 43, 21. 06. 1925. С. 3.
[1218] Comoedia, 1926. № 40. С. 10-11.
[1219] *Жуковский А. М.* Мой жизненный путь; *Драгутиновић Б.* Указ. соч. С. 145; *Александров Е. А.* Указ. соч. С. 202; *Жуковски А.* Моја исповест // Руси без Русије. С. 287, 290, 292–300; *Шукуљевић-Марковић К.* Балетско стваралаштво Анатолија Жуковског // Руси без Русије. С. 137–140; Солнцев Ю. О чем не писал О'Генри (http://yuri-solntsev.narod.ru/ohenry.html)
[1220] *Солнцев Ю.* О чем не писал О'Генри.
[1221] *Јовановић З. Т.* Народно позориште Краљ Александар I. Т. 1. С. 461.
[1222] *Конради Д.* Русские эмигранты в музыкальной жизни Белграда.
[1223] *Драгутиновић Б.* Указ. соч. С. 148.
[1224] Comoedia. 1926. № 40. С. 10; *Шукуљевић-Марковић К.* Балетско стваралаштво Нине Кирсанове, примабалерине, кореографа и педагога //

Руси без Русије. С. 117–136; *Васильев А., Триполитова К.* Маленькая балерина. С. 158.

[1225] Comoedia, 1926. № 40. С.11.

[1226] Beloemigracija u Jugoslaviji. S. 215.

[1227] *Јовановић З. Т.* Народно позориште Краљ Александар I. Т. 2. С. 727.

[1228] Comoedia. 1926. 15. 02. № 24. С. 15, 18, 19 .

[1229] Новое время. 1926. 21. 02. С. 3.

[1230] Цит. по: *Латифич А.* О гастролях Анны Павловой в Белграде (http://www.srpska.ru/article.php?nid=5641)

[1231] Там же.

[1232] Там же

[1233] Цит. по: Там же.

[1234] Beloemigracija u Jugoslaviji. S. 215.

[1235] *Андреев В.* История одного путешествия. М., 1974. С. 240.

[1236] Beloemigracija u Jugoslaviji. S. 215.

[1237] Ibid. С. 214.

[1238] *Драгутиновић Б.* Указ. соч. С. 146.

[1239] Там же. С. 147.

[1240] Beloemigracija u Jugoslaviji. S. 214.

[1241] *Драгутиновић Б.* Указ. соч. С. 148.

[1242] Цит. по: В*асильев А., Триполитова К.* Маленькая балерина. С. 125–126.

[1243] Драгутиновић Б. Указ. соч. С. 148.

[1244] Там же. С. 149.

[1245] Там же. С. 156.

[1246] *Палибрк-Сукић Н.* Указ. соч. С. 74.

[1247] Составленная программа включала в себя: 1-е отделение. Брамс, «Цыганский танец» (И. Райкович, Р. Текич, К Путич); Баум, «Полька» (А. В. Станкович); Бауэр, «Кукла» (В. Пович); Чайковский «Вальс» (А. Васильева); Падеревский, «Менуэт» (С. Ланкау, В. Нечипоренко); Сибелиус «Valse tristen» (О. Соловьева); Дриго, «Романс» (Д. Живанович, Стрешнев); Брамс, «Танец» (Бологовская, М. Оленина и О. Шматкова). 2-е отделение. Шуберт, «Марш» (Стрешнев); Рубинштейн, «Романс» (Полякова); Рахманинов, «Прелюдия (Оленина); Ребиков, «Вальс» (Ланкау); Глазунов, «Pas de deux» (Бошкович, Стрешнев); Григ, «Вариации» (Р. Леви); Сен-Санс, «Джипси» (Шматкова); Делиба, «Вариации» (М. Бологовская); Чайковский, «Китайский танец» (Полякова, Стрешнев) (см.: Палибрк-Сукић Н. Указ. соч. С. 75.)

[1248] Там же. С. 76.

[1249] Там же. С. 155.

[1250] Там же. С. 140, 149.

[1251] *Арсеньев А.* У излучины Дуная. С. 44.

[1252] *Gresserov-Golovin P.* Moja ljuba Slovenija. S. 163.

[1253] Ibid. S. 22–23.

[1254] Ibid. S. 163–164.

[1255] Ibid. S. 49.
[1256] Repertuar slovenskih gledališč 1867–1967. S. 231.
[1257] Ibid. S. 225, 235,246–248, 252, 254,
[1258] Ibid.S. 253.
[1259] Ibid. S. 231, 252.
[1260] Ibid. S. 226.
[1261] Ibid. S. 222.
[1262] Ibid. S. 222.
[1263] Ibid. S. 223.
[1264] Ibid.S. 450.
[1265] Например, в «Шванде Дудаке» Я. Вайнбергера в 1929 г., в «Князе Игоре» А. П. Бородина в 1930 г., в 1963 г., у Н. А. Римского-Корсакова в «Снегурочке» в 1931 г., в 1943 г., у Ж. Бизе в «Кармен» в 1931 г., в 1934 г., в 1940 г., в 1942 г., у Ж. Массне в «Таис» в 1942 г., у К. В. Глюка в «Орфее и Эвридике» в 1942 г., у Я. Готоваца в «Моране» в 1933 г., у К. Сен-Санса в «Самсоне и Далиле» в 1933 г., у С. Монюшко в «Гальке» в 1933 г., у М. П. Мусоргского в «Хованщине» в 1934 г., в 1937 г., в «Проданной невесте» Б. Сметаны в 1955 г., у Ф. Чилеа в «Адриане Лекуврер» в 1940 г., у Д. Швары в «Клеопатре» в 1940 г., в опере «Жизнь коротка» у Мануэля де Фалья в 1935 г., в «Дон Кихоте» Ж. Массне в 1938 г., в 1941 г., в «Фаусте» Ш. Гуно в 1935 г., в 1941 г., в «La Mascotte» Audran Edmondв 1930 г., в «Обручении в монастыре» С. С. Прокофьева в 1960 г., в «Царе Калояне» П. Владигерова в 1937 г., в «Амазонках» В. Пармы в 1937 г., в «Сказках Гофмана» Ж. Оффенбаха в 1934 г., в 1946 г., в «Луизе» Г. Шарпантье в 1931 г., в «Джоконде» А. Пончелли (см.: Repertuar slovenskih gledališč 1867–1967. S. 223, 225, 275, 226, 250, 228, 232–233, 244, 249, 249, 248, 230, 231, 231–232, 233, 238, 264, 243, 244, 234, 241, 246, 235, 245, 225, 270, 239, 239, 233, 254, 226, 240).
[1266] Например: «Die blume von Hawai» П. Абрахама в 1933 г., в «Izgubljenom valceke» Р. Штольца в 1934 г., в «Изумрудном сердце» Головина-Гресерова соавторстве с Б. Лесковицем в 1938 г., «На голубом Ядране» Е. Gloza в 1938 г., в «Осенних маневрах» И. Кальмана в 1939 г., «Граф Люксембург» Ф. Легара в 1940 г., «Мелодии сердца» Я. Грегорца в 1943 г., «Принцесса и змей» Головина-Гресерова в соавторстве с Я. Грегорцем в 1941 г., «Мадемуазель Нитуш» Ф. Эрве в 1935 г., «Свадьба Фигаро» Моцарта в 1929 г., «Ночь в Венеции» И. Штрауса в 1929 г., «Долларовая принцесса» Л. Фалла в сотрудничестве с Повхе, в 1930 г., «Веселая война» Й. Штрауса в 1930 г., «Боккаччио» Ф. Зуппе в 1935 г., «Двойная бухгалтерия» Б. Грюна в 1936 г.,в «Робинзонаде» Ж. Оффенбаха в 1932 г. (см.: Repertuar slovenskih gledališč 1867–1967. S. 232, 233, 240, 231, 242, 244, 250, 245, 235, 222, 224, 225, 225, 234, 236, 229).
[1267] Repertuar slovenskih gledališč 1867–1967. S. 253, 253, 251, 253, 233, 252, 252.
[1268] Ibid. S. 448, 449, 449, 450.
[1269] *Gresserov-Golovin P.* Moja Ljuba Slovenija. S. 170.
[1270] Repertuar slovenskih gledališč 1867–1967. Ibid. S. 226.

[1271] Ibid.S. 225, 246.
[1272] Ibid. S. 233, 234, 249, 251–252, 252, 253.
[1273] Ibid. S. 448.
[1274] *Gresserov-Golovin P.* Moja Ljuba Slovenija. S. 71.
[1275] Ibid. S. 77.
[1276] Ibid. S. 81.
[1277] Ibid. S. 60.
[1278] Ibid. S. 61.
[1279] Ibid.
[1280] Ibid. S. 164–170.
[1281] Repertuar slovenskih gledališč 1867–1967. S. 216, 216, 216, 218.
[1282] Ibid. S. 218, 219.
[1283] Ibid. S. 218.
[1284] *Gresserov-Golovin P.* Moja Ljuba Slovenija. S. 38.
[1285] Ibid. S. 47, 48.
[1286] Ibid. S. 47, 60, 74, 80, 87, 90, 106.
[1287] Repertuar slovenskih gledališč 1867–1967. S. 211.
[1288] *Gresserov-Golovin P.* Moja Ljuba Slovenija Spomini. S.24.
[1289] Ibid. S. 25.
[1290] Repertuar slovenskih gledališč 1867–1967. S. 228.
[1291] *Gresserov-Golovin P.* Moja Ljuba Slovenija. S. 72.
[1292] Repertuar slovenskih gledališč 1867–1967. S. 238.
[1293] Ibid.S. 262.
[1294] *Солодовников А.* Прима-балерина Маргарита Фроман // Библиотека-фонд Русское Зарубежье. Научный архив. Альбом № 1. «Некрополь» А. Калугина. С. 104. Н. Р. С. 30. 03. 1971; *Podkovac Z.* Iz povijesti zagrebačkog baleta // Ruski emigranti u Hrvatskoj. S. 142–158; Редель А. Я запомнила свою лезгинку с Микояном (http://www.kommersant.ru/doc.aspx?DocsID=215423&print=true)
[1295] *Драгутиновић Б.* Указ. соч. С. 146.
[1296] Там же. С. 151–152.
[1297] *Bagarić M.* Elemente modernoga ruskog slikarstva u scenografijama Pavela Fromana // Ruski emigranti u Hrvatskoj. S. 129.
[1298] *Арсењев А.* Биографски именик руских емиграната. С. 318; *Podkovac Z.* Iz povijesti zagrebačkog baleta. S. 159; *Puškadija-Ribkin T.* Emigranti iz Rusije. S. 137.
[1299] *Podkovac Z.* Iz povijesti zagrebačkog baleta.S. 161–162; *Kononovič O.* Uspomene o baletu Zagrebačkog kazališta // Там же.S. 169–171; *Васильев А., Триполитова К.*, Маленькая балерина. С. 115.
[1300] *Podkovac Z.* Iz povijesti zagrebačkog baleta. S.158–159.
[1301] Ibid.S.163.
[1302] Ibid. S.163.
[1303] Ibid. S.164.
[1304] *Драгутиновић Б.*Указ. соч. С. 151.

[1305] (http://www.kultura-portal.ru/tree_new/cultpaper/article.jsp?number=60&rubric_id=210)
[1306] Там же.
[1307] *Podkovac Z.* Iz povijesti zagrebačkog baleta. S. 141.
[1308] Указ. соч. С. 25.
[1309] Незабытые могилы.Т. 5. С. 129.
[1310] Там же. Т. 2. С. 427.
[1311] *Арсењев А.* Биографски именик руских емиграната. С. 287; *Podkovac Z.* Iz povijesti zagrebačkog baleta. S. 159, 161; *Puškadija-Ribkin T.* Emigranti iz Rusije. S. 155.
[1312] *Arsenjev A.* Ruska emigracija u Dubrovniku // Ruski emigranti u Hrvatskoj. S. 71–75 .
[1313] Письмо Пилипенко Л. автору от 4 июня 2009 г. (Архив автора.)
[1314] Нечиста крв. Буклет спектакля. Београд. С. 21.
[1315] Šantić J. Београд, 2005. S. 19, 21, 23, 24, 25, 33, 36, 39, 49, 107, 217.
[1316] Ibid. S. 19.
[1317] Ibid. S. 23.
[1318] Ibid. S. 107.
[1319] Ibid. S. 21, 36.
[1320] Ibid. S. 107.
[1321] Ibid. S. 217.
[1322] Ibid.
[1323] Ibid. S. 41.
[1324] Ibid. S. 49, 217, 218, 219, 220.
[1325] Ibid. S. 50.
[1326] Ibid. S. 54.
[1327] Ibid. S. 63.
[1328] Ibid. S. 230.
[1329] Ibid. S. 46.
[1330] Ibid. S. 34.
[1331] Ibid. S. 39.
[1332] Ibid. S. 221.
[1333] Ibid. S. 231.
[1334] Ibid. S. 9.
[1335] *Milošević S.* Sonja Lapatanov balerina I svetski putnik Doživotna verenica // Ilustrovana politika, № 2385, Beograd, 2004.
[1336] Биография Милицы Зайцев. Библиографии работ. Присланы Милицей Зайцев автору от 24 ноября и 2 декабря 2009 г.
[1337] *Арсењев А.* «Показаћемо да и овде, далеко иза граница отаџбине, живи моћ стварања...». С. 209.
[1338] (http://vita.kazan.ws/cgi-bin/guide.pl?action=article&id_razdel=733&id_article=850)
[1339] *Коева М.* Руски архитекти, работили в България през периода 1879–1912 година (http://liternet.bg/publish9/mkoeva/nasledstvo/ruski.htm)

[1340] *Дряновски Б., Рачев А.* Катедрален храм-паметник «Св. Успение Богородично».Варна. Б. м., б. г. С. 3.

[1341] *Коева М.* Руски архитекти.

[1342] Там же.

[1343] Там же.

[1344] Там же.

[1345] Там же.

[1346] *Дертлиева А.* Внукът на Тодор Минков разказва // Летописи. 1997.№ 5/6. (София). С. 111.

[1347] ЦДИА, Ч. П. 1283 К. Автобиографические записки Репнинского. С. 2, 5, 8.

[1348] Там же. Рецензия проф. Г. Стойкова на научные труды Г. Б. Репнинского. С. 2.

[1349] Там же.

[1350] Там же. Автобиографические записки Репнинского. С. 10.

[1351] Военный журналист. 1939. 15. 12. № 6. С. 8.

[1352] *Шемякин А. Л.* Смерть графа Вронского. М., 2002. С. 94–114.

[1353] *Богословский А. В.* ротмистр. Русские памятники и музеи в Югославии // Часовой. (Брюссель). 1939. 05. 06. № 236–237. С.31

[1354] См. Царский вестник. 1930. № 120. С. 3.

[1355] Архитекторы-строители Санкт-Петербурга середина XIX– начала XX века. Авт.-сост. *А. М. Гинзбург, Б. М. Кириков*, СПб, 1996. С. 44.

[1356] Danas. 2006. 1 septembar. S. 55.

[1357] *Штрандман В.* Балканске успомене.Књ. I. Део 1–2. Београд, 2009. С. 75.

[1358] *Кадијевић А.* Допринос руских неимара-емиграната српској архитектури између два светска рата // Руси без Русије. С. 246.

[1359] *Рощин Н.* Русские в Югославии. По чужим краям // Иллюстрированная Россия. (Париж). 1932. 09. 04. № 15. С. 16.

[1360] *Миленковић Т.* Руски инжењери у Југославији 1919–1941. Београд, 1997. С. 62–63.

[1361] *Кадијевић А.* Допринос руских неимара-емиграната. С. 252.

[1362] *Калинин Н., Земляниченко М.* Романовы и Крым. Симферополь, 2003. С. 157.

[1363] Новое время. 1921. 18. 12. № 197. С. 3.

[1364] *Блуменау И.* Судьба русских эмигрантов в Белграде // Московский архив. Вторая половина XIX — начало XXв. С. 638.

[1365] Там же. С. 638–639.

[1366] *Гордић Г., Павловић-Лончарски В.* Руски архитекти у Београду. Русские архитекторы в Белграде. Београд. Б. г. С. 12–13.

[1367] Там же. С. 14.

[1368] *Латинчич О., Ракочевич Б.* Эмигранты-москвичи в Белграде. С. 636–637.

[1369] *Мајсторовић М.* Најчешћи антички мотив у архитектонској пластици Београда // Наслеђе, (Београд), 2008. № IX. С. 112.

[1370] *Латинчич О., Ракочевич Б.* Эмигранты-москвичи в Белграде. С. 637.
[1371] Там же.
[1372] *Гордић Г., Павловић-Лончарски В.* Указ. соч. С. 17.
[1373] Исследователь биографии Р. Н. Верховского Т. И. Ульянкина делает предположение, что Роман Верховской происходит из старинного дворянского рода, ведущего начало от Адама Верховского, пожалованного поместьями королем польским Владиславом (см.: *Ульянкина Т. И.* Русский художник и архитектор Р. Н. Верховской в Сербии и США // Российско-сербские связи в области науки и образования: XIX – первая половина XX в. СПб., 2009. С. 116–125.)
[1374] *Качаки J.* Указ. соч. С. 98.
[1375] *Кадијевић А.* Београдски опус архитекта Романа Николајевича Верховскоја (1920–1941) // Наслеђе. 1999. № 2. С. 33–35.
[1376] Часовой. 1931. 15. 12. № 70. С. 28; Кадијевић А. Београдски опус. С. 35–36.
[1377] Часовой. С. 28.
[1378] *Никифоров К. В.* Русский Белград (К вопросу о деятельности русских архитекторов-эмигрантов) // Славяноведение. 1992. № 4. С. 37.
[1379] *Скородумов М.* Воспоминания. Библиотека-фонд «Русское Зарубежье». Научный архив. С. 39.
[1380] *Богословский А. В.*, ротмистр. Русские памятники и музеи в Югославии // Часовой. 1939. 05. 06. № 236–237. С. 31.
[1381] См.: *Ульянкина Т. И.* По документам архива Толстовского фонда (США): о вкладе архитектора Р.Н. Верховского в православное искусство США и последних годах его жизни // Архитектурное наследие Русского зарубежья Вторая половина XIX – первая половина XX в. Спб., 2008. С. 356–386; она же. «Дикая историческая полоса»: Судьбы российской научной эмиграции в Европе (1940–1950) М., 2010.
[1382] *Йович П.* Священномученик Платон (Йованович), епископ Банялуцкий. Канд. дисс.Сергиев Посад, 2008. С. 64.
[1383] *Ђурђевић М.* Прилог проучавању делатности архитекте Валерија Владимировича Сташевског у Београду // Годишњак града Београда. 1998–1999. Књ. XLV– XLVI. С. 151–170.
[1384] Часовой. 1931. 15. 05. № 62. С. 13.
[1385] *Богословский А. В.* Указ. соч. С. 30.
[1386] *Валецкий О.* Волки белые Сербский дневник русского добровольца 1993–1999. М., 2006. С. 57.
[1387] *Ђурђевић М.* Указ. соч. С. 152.
[1388] *Просен М.* 75 година Руског дома у Београду // Наслеђе. 2008. № IX. С. 215.
[1389] Архитекторы-строители Санкт-Петербурга. С. 35–36
[1390] Цит. по: *Просен М.* 75 година Руског дома у Београду. С. 216.
[1391] *Гордић Г., Павловић-Лончарски В.* Указ. соч. С. 26.
[1392] *Просен М.* Указ. соч. С. 216.
[1393] Там же.

[1394] *Палибрк-Сукић Н.* Указ. соч. С. 87.
[1395] *Кадијевић А.* О раду русских архитеката у Јужној Србији у периоду између два светска рата // Лесковачки зборник XLI. Лесковац, 2001. С. 246, 249.
[1396] *Константиновски Г.* Градителите во Македонија XVIII-XX век. Скопје, 2001. С. 34.
[1397] *Кадијевић А.* О раду русских архитеката у Јужној Србији. С. 249.
[1398] Русский Дом. С. 39–40.
[1399] *Зах. Ник.* Русский Белград. // Часовой. 1939. 05. 06. С. 27.
[1400] Русский Дом. С. 28.
[1401] *Ђурђевић М.* Архитект Андреј Васильевич Папков // Годишњак града Београда. 2005. Књ. LII. С. 297.
[1402] Там же. С. 289–299.
[1403] Андреј Васиљевич Папков // Руси без Русије. С. 265–267.
[1404] *Ђурђевић М.* Архитект Андреј Васильевич Папков. С. 303.
[1405] Beloemigracija u Jugoslaviji. S. 229.
[1406] *Ђурђевић М.* Архитект Андреј Васильевич Папков. С. 300.
[1407] Андреј Васиљевич Папков // Руси без Русије.С. 268–272; *Ђурђевић М.* Архитект Андреј Васильевич Папков. С. 306–308.
[1408] Незабытые могилы. Т. 5. С. 342.
[1409] Русская эмиграция. Альманах. 1920–1930. С. 57, 60.
[1410] Там же.С. 60.
[1411] *Анагности П.* Сећања // Руси без Русије. С. 302.
[1412] *Ђурђевић М.* Прилог проучавању живота и дела архитекте Петра Димитријевича Анагностија // Годишњак града Београда. 2000–2001.Књ. XLVII – XLVIII. С. 239–244.
[1413] Анагности П. Указ. соч. С. 310.
[1414] *Ђурђевић М.* Прилог. С. 244–248.
[1415] *Анагности П.* Указ. соч. С. 312–318.
[1416] *Ђурђевић М.* Прилог. С. 249–250.
[1417] Там же. С. 250.
[1418] Архитекторы-строители Санкт-Петербурга. С. 22.
[1419] *Михајлов С., Мишић Б.* Палата Главне поште у Београду// Наслеђе. 2008. № IX. С. 247, 248, 251, 253.
[1420] *Кадијевић А.* Допринос руских неимара-емиграната. С. 250; Кадијевић А. О раду русских архитеката у Јужној Србији. С. 250.
[1421] *Кадијевић А.* Београдски период рада архитекте Виктора Викторовича Лукомского (1920–1943) // Годишњак града Београда. 1998–1999. Књ. XLV– XLVI. С. 122.
[1422] *Милованович М.* Архитектор Григорий Самойлов // Русская эмиграция в Югославии. С. 280; *Просен М.* Творчество архитектора Григория Ивановича Самойлова // Изобразительное искусство, архитектура и искусствоведение Русского зарубежья.2008. СПб. С. 385.

[1423] Незабытые могилы.Т. 6. Кн. 1. С. 411.

[1424] Русский зодчий за рубежом. 1938. (Прага) 25. 01. № 1. С. 2.

[1425] *Милованович М.* Архитектор Григорий Самойлов. С. 282.

[1426] *Гордић Г., Павловић-Лончарски В.* Указ. соч. С. 30.

[1427] *Просен М.* Творчество архитектора Григория Ивановича Самойлова. С. 387–388.

[1428] *Милованович М.* Архитектор Григорий Самойлов. С. 280–283.

[1429] *Просен М.* Творчество архитектора Григория Ивановича Самойлова. С. 388.

[1430] Цит. по: *Милованович М.* Архитектор Григорий Самойлов. С. 284.

[1431] *Черкасов-Георгиевский В. Г.* Меч и трость. Заметки паломника лета 2004 г. // http://cherksoft.narod.ru/mts27.htm

[1432] *Кадијевић А.* О раду русского архитекте Сергеја Фармаковского у Рашкој и околини између два светска рата // Сепарат из Новопазарског зборника бр. 22/1998. С. 131–139.

[1433] *Латинчич О., Ракочевич Б.* Эмигранты-москвичи в Белграде. С. 635–636.

[1434] Незабытые могилы. Т. 6. Кн. 1. С. 337.

[1435] *Кадијевић А.* Рад архитекте Ивана Афанасјевича Рика у Југославији између два светска рата // Саопштења XXX–XXXI/ 1998–1999. Београд, 2000. С. 233–237.

[1436] *Орехов В.* Несколько предварительных слов // Часовой. 1939. 05. 06. С. 12.

[1437] *Кадијевић А.* Рад архитекте Ивана Афанасјевича Рика. С. 233.

[1438] Незабытые могилы. Т. 6. Кн. 1. С. 337.

[1439] *Латинчич О., Ракочевич Б.* Эмигранты-москвичи в Белграде. С. 636.

[1440] *Козякин Н. В.* Архитектор Глинин // Русский американец. № 18. Обзорный выпуск 1982—1985. С. 179; Александров Е. А. Указ. соч. С. 133.

[1441] Сообщение А. Кадиевича автору от 29 апреля 2008 г.

[1442] *Александров Е. А.* Указ. соч. С. 271.

[1443] Там же. С. 275.

[1444] Там же. С. 407.

[1445] (http://www.xxl3.ru/kadeti/kp20_25 htm)

[1446] (http://www.xxl3.ru/kadeti/kp64_67 htm)

[1447] Незабытые могилы. Т. 6. Кн. 2. С. 306.

[1448] *Кадијевић А.* Допринос руских неимара-емиграната. С. 254; *Арсењев А.* Биографски именик руских емиграната. С. 268; Beloemigracija u Jugoslaviji. S. 46 (276).

[1449] Beloemigracija u Jugoslaviji. S. 46 (276).

[1450] *Арсењев А.* Биографски именик руских емиграната. С. 276; Александров Е. А. Указ. соч. С. 325.

[1451] Podatki o fondih Arhiva Republike Slovenije, ki vsebujejo podatke o rusko-slovenskih odnosih. Osebni in rodbinski fondi. S. 4.

[1452] (http:// www.xx13.ru/kadeti/kp1_6.htm)

[1453] Сведения взяты из отрывков книги: Mackič Z. «Banjalučki šahovski klub – Spomenica 1926–1941», присланных мне по Интернету русским историком, живущим в США, Р. В. Полчаниновым.

[1454] Там же.

[1455] Там же.

[1456] *Ульянкина Т. И.* По документам архива Толстовского фонда (США). С. 357.

[1457] Сообщение А. Кадиевича автору от 23 ноября 2009 г.

[1458] Там же.

[1459] Сообщение А. Кадиевича автору от 26 ноября 2009 г.

[1460] (http:// www.xx13.ru/kadeti/kp7_13.htm)

[1461] Beloemigracija u Jugoslaviji. S. 229.

[1462] *Кадијевић А.* Допринос руских неимара-емиграната. С. 249; Арсењев А. Биографски именик руских емиграната. С. 231, 238, 278, 279.

[1463] *Медведев М. А.* Архитектор Александр Медведев и его роль в зарождении архитектуры модернизма в Сербии в 1930-х гг // Изобразительное искусство, архитектура и искусствоведение Русского зарубежья, СПб., 2008. С. 337–339.

[1464] Там же. С. 376–381

[1465] Сообщение М. А. Медведева автору от 24 ноября 2009 г.

[1466] Там же.

[1467] *Латинчић О.* Две генерације архитеката // Политика. 1996. 12. 07.С. 9.

[1468] *Puškadija-Ribkin T.* Emigranti iz Rusije. S. 132.

[1469] Ibid. S. 145.

[1470] Ibid. S. 134.

[1471] Ibid. S. 173.

[1472] Новое время. 1927. 02. 01. № 1705. С. 2; *Medarić M.* Doprinos ruskih emigranata Hrvatskoj likovnoj kulturi. S. 303–304; *Puškadija-Ribkin T.* Emigranti iz Rusije. S.134–135.

[1473] *Medarić M.* Doprinos ruskih emigranata Hrvatskoj likovnoj kulturi. S. 292.

[1474] Новое время. 1928. 14. 11. № 2261. С. 3; *Puškadija-Ribkin T.* Emigranti iz Rusije. S. 242.

[1475] *Puškadija-Ribkin T.* Emigranti iz Rusije. S. 182–183.

[1476] Ibid. S. 165.

[1477] *Брдар В.* От Париса до Брашована /Архитектура јавних здања у Новом Саду између два светска рата. Нови-Сад, 2003. С. 36, 81.

[1478] *Арсењев А.* «Показаћемо да и овде, далеко иза граница отаџбине, живи моћ стварања...». С. 205; *Томовски К., Петковски Б.* Архитектура и монументалната уметност во Скопје меѓу двете светски војни. Скопје. С. 42.

[1479] Там же. С. 48.

[1480] *Константиновски Г.* Указ. соч. С. 60.

[1481] Там же. С. 72.

[1482] Там же. С. 73.

[1483] Там же. С. 104.

[1484] *Томовски К., Петковски Б.* Указ. соч. С. 113.
[1485] *Кадијевић А.* О раду русских архитеката у Јужној Србији. С. 249.
[1486] *Томовски К., Петковски Б.* Указ. соч. С. 70, 71.
[1487] *Јовановић З. Т.* Народно позориште Краљ Александар I. Т. 1. С. 227.
[1488] *Томовски К., Петковски Б.* Указ. соч. С. 35
[1489] *Константиновски Г.* Указ. соч. С. 62, 63, 93.
[1490] *Кадијевић А.* О раду русских архитеката у Јужној Србији. С. 250.
[1491] Там же.
[1492] *Константиновски Г.* Указ. соч. С. 59.
[1493] Там же. С. 68.
[1494] Там же. С. 83.
[1495] Там же. С. 190.
[1496] Там же. С. 136–137.
[1497] Там же. С. 224–225.
[1498] Там же. С. 222.
[1499] Там же. С. 175.
[1500] *Арсеньев А.Б.* Русская эмиграция в Косово и Метохии//Русская Сербия. С. 204, 209.
[1501] Цит. по: Русский зодчий за рубежом. 1938. (Прага). 25. 01. № 1. С. 1.

Именной указатель

Косик Виктор Иванович

Русские краски на балканской палитре

Художественное творчество руских на Балканах
(конец XIX – начало XXI века)

На обложке фрагмент картины О. Иваницкой «11-я заповедь».

Редактор *О.В. Косик*
Компьютерная верстка *М.В. Никитиной*.

Подписано в печать Формат Гарнитура NewBaskervilleC.
Печать офсетная
Бумага офсетная № 1. Печ. л. 29,0. Тираж экз. Заказ №